

733
julio 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Artículos:
Darío Jaramillo
Rodrigo Fresán
Luis García Montero
Almudena Guzmán
Aquilino Duque
Juan José Téllez

Creación:
Óscar Rozalén
Osvaldo Bossi

Ilustraciones de Justo Barboza



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración: **Carlos Avellano Mayo**
e-mail: correospaum@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alnfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-11-003-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

733 Índice

¿Olvidar a Rodin?
Escultura en París 1905-1914
Fundación Mapfre



"Estudio como atleta, Balzac" 1896
yeso

Rodin

Pessoa vuelve a poner los pies en el suelo

Benjamín Prado

Fernando Pessoa pudo equivocarse muchas veces en su vida, pero ninguna tanto como cuando escribió que «morir sólo es dejar de ser visible», porque lo cierto es que tras su fallecimiento, en noviembre de 1935, se hizo tan famoso que cincuenta años más tarde tuvo que ser desenterrado para que sus restos se trasladasen al monasterio de los Jerónimos, junto a los de varios reyes de Portugal, el conquistador Vasco de Gama y Luis de Camões, del que por otra parte el irreverente autor del *Libro del desasosiego* opinaba que «carecía llamativamente de todas las cualidades sobre las que se levanta la buena poesía». Dentro del féretro de aquel hombre que afirmaba haber «asistido de incógnito a mi vida», no se encontraron varios esqueletos, como habría sido lógico en un poeta que se había desdoblado en tantos heterónimos, y por lo tanto allí no estaban Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Álvaro de Campos; pero lo más raro no es que Pessoa no estuviese dividido en diversos difuntos, sino que estaba entero: el diario *ABC*, reproduciendo las extrañas informaciones que llegaban de Lisboa, publicó en noviembre de 1991 que al abrir su primera tumba descubrieron que su cuerpo estaba incorrupto y sus ropas intactas, por lo cual se decidió guardar silencio, dejarlo donde estaba y llevar a los Jerónimos un ataúd vacío.

Esa leyenda y otras muchas la cuenta Carlos Taibo en *Como si no pisase el suelo. Trece ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa*, una biografía de biografías que reúne los episodios más

---

Carlos Taibo: *Como si no pisase el suelo. Trece ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa*. Trotta. Madrid, 2011.

extraordinarios de la existencia oscura de aquel hombre esquivo que prefería imaginar a recordar y escribir a hablar: «olvidé mi pasado, no sé quién lo vivió», dice uno de sus versos; y otro: «ser poeta es mi forma de estar solo.» Leyendo este libro volvemos a ver a Pessoa desdoblándose en más de setenta identidades, siendo Bernardo Soares, Coelho Pacheco, Alexander Search, Vicente Guedes, Jean Seul, Rafael Baldaya, António Mora o Thomas Crosse para al final llegar a una conclusión deprimente: «envidio a todos porque no son yo.» Aunque tal vez todo aquello no fuese nada más que la carrera contra el tiempo de un fatalista que se consideraba «vencido como si supiese la verdad» y trataba de dejar algo inolvidable en este lado del más allá. Lo consiguió, porque como dijo José Saramago la esquizofrenia que para él fue un laberinto, para nosotros es un mapa: «su forma de no saber quién era, nos hace sospechar quiénes somos.»

Carlos Taibo nos vuelve a poner delante al peculiar escritor que escribía de pie, igual que Hemingway, o trabajaba en los cafés de Lisboa de forma tan obsesiva que en algunos llegaban a cerrar con él dentro; al modesto empleado que resolvía crucigramas para intentar ganar un concurso que le permitiera comprar una casa en la que juntar sus libros; al hombre que odiaba ser fotografiado; al gran fingidor que sólo se sentía seguro siendo un desconocido para quienes lo conocían; al incomprensible enamorado que tenía miedo a querer a la única mujer que quiso, hasta el punto de hacer que sus personajes le enviaran cartas hablándole mal de él; y, naturalmente, al suicida por puro pesimismo que en lugar de vivir, bebía, quizás empeñado en seguir hasta el fondo del último vaso su propio mal consejo: «cambia por vino el amor que no tendrás.»

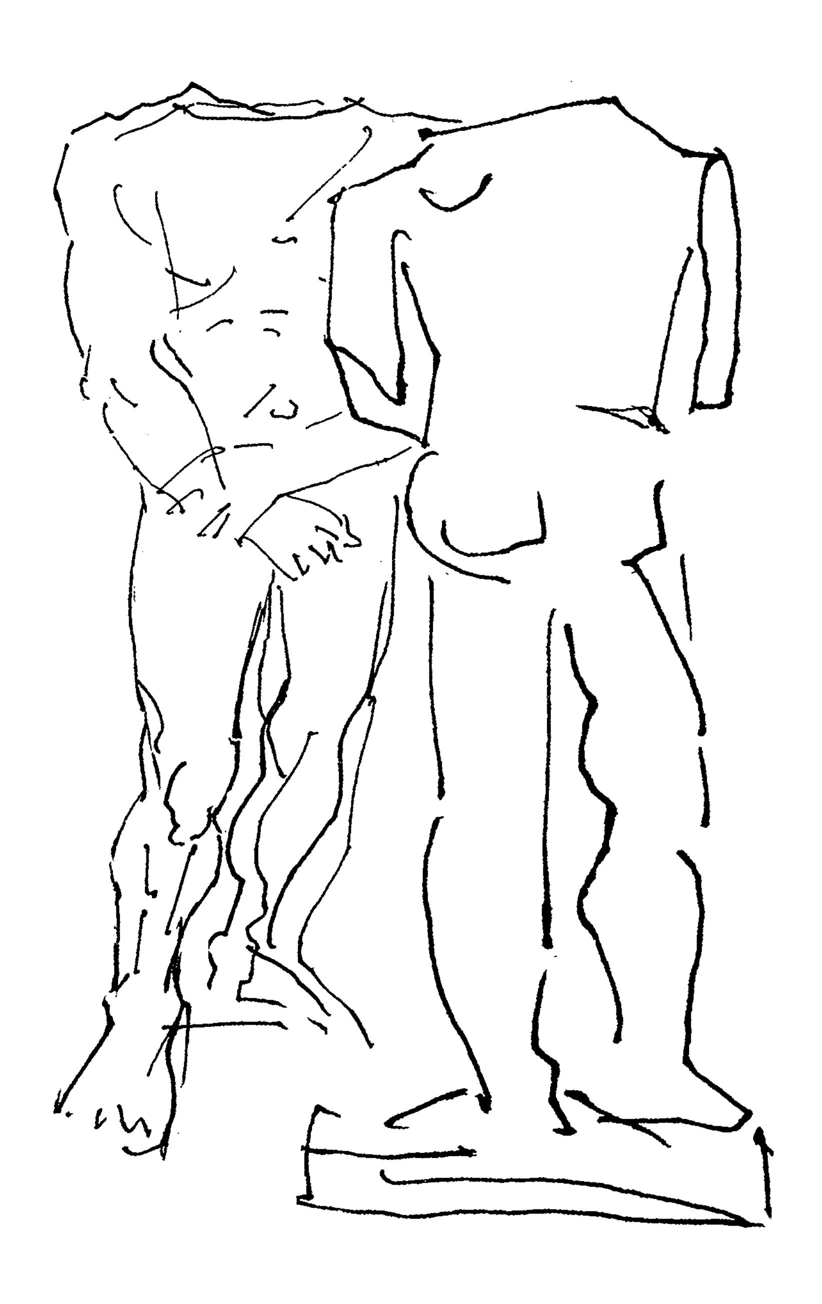
Y también deja este retrato de aquel ser extraordinario que pasó por el mundo *como si no pisase el suelo* algunas preguntas: ¿qué hubiera ocurrido si hubiese aceptado venir a Madrid en 1925? ¿Se hubiera encontrado con los jóvenes de la Generación del 27? ¿Habrá en algún álbum perdido una imagen suya en las islas Canarias, donde estuvo haciendo escala en un viaje a Durban? ¿Cómo supo de él Ramón Gómez de la Serna, que lo cita en su famoso *Pombo* y o define como un creador «frenético de inspiración»? ¿Cómo habrían sido sus libros si los hubiese querido acabar, en lugar de ir acumulando sus manuscritos en un baúl para

convertirse en «el mejor arquitecto de lo inacabado», como alguien dijo de él? ¿Quién fue Fernando Pessoa, esa persona «que se buscó hasta inventarse», como dijo de él Octavio Paz. «Siempre fui el que no nació para eso», dice en uno de sus poemas más conocidos, «Tabaquería», y sin duda la palabra «eso» lo explica todo pero no aclara nada: si queremos más datos, mejor leer el libro de Carlos Taibo, cuyo gran triunfo es contarlos todo lo que Pessoa no sabía o no quiso saber de sí mismo. según confesó en uno de sus versos: «Olvidé mi pasado, no sé quién lo vivió.» *Como si no pisase el suelo* soluciona ese problema



1911 Bronze   Baudelaire
R. Duchamp-Villon


H
El oficio
de escribir



Balzac
Estudio 1896

Rodin

Un collage para borrar el tablero

Darío Jaramillo Agudelo

0. Comencé y recomencé

Como soy muy reticente a hablar de mí, o de mis poemas, que es lo mismo, sé con precisión cuándo lo he hecho en prosa. Principalmente en *Historia de una pasión,* un breve libro en tres capítulos escritos en 1987 el primero, en 1994 el segundo y en 2005 el tercero. Releí *Historia de una pasión,* volví sobre los textos que he escrito sobre el asunto –reunidos para nunca publicarse bajo el título de *Vueltas alrededor de mi noria*– y encontré que siempre he dicho las mismas cosas, lo que no quiere decir propiamente coherencia: a pesar de tratarse del mismo tema, la lógica interna entre unas afirmaciones y otras no me parece muy sólida ahora y, sospecho, nunca fue importante para mí.

A propósito de esto tengo una historia. La única vez que hablé con Borges yo tenía unos impertinentes quince o diez y seis años y le pregunté por qué afirmaba tal cosa en una parte y exactamente lo contrario en otra. Borges me contestó que estaba claro que yo había leído sus textos más veces que las que él las había escrito.

Si no es coherencia, de algún modo he sido fiel con el relato de los hechos, que siempre son los mismos, como si la exploración de la memoria fuera una materia concluida. Tal vez el cuento cambie, conjeturo, si me remonto a otros hechos que tengo olvidado.

1. Borrar el tablero

De lo que estoy hablando hoy, 26 de febrero, cuando comienzo la tarea, es que debo aprovechar la invitación de la fundación

March para borrar el tablero de lo ya dicho y darle vueltas, por ahora, a otros hechos de mi vida que no haya tenido en cuenta hasta ahora como elementos para explicar mi vocación por este oficio que no puede ser profesión.

Hay un primer dato que no tiene fecha precisa, algo que venía conmigo, dentro del empaque: desde que me conozco, desde mis largos cuatro o cortos cinco años de edad, me conozco jugando con palabras, repitiendo hasta el infinito un nombre hasta que pierde el sentido primigenio y se vuelve un encantamiento, más precisamente un mantra, aprendiéndome trabalenguas en que el sonido no respalda sino que sustituye el sentido, jugando con el sonido, con la proximidad entre palabras por algo distinto de su significado.

Nunca he perdido ese hábito. O vicio: aún hoy, me paso en oficios lúdicos, inmóvil porque así se juegan los juegos mentales, «dura quemadura que me dora que me dura, sin tronos, ni tretas, ni trotes. Se mi sed de ser pero no ato el hato de datos y sólo al rato conozco –tosco– al mosco. Ahí voy con lo que doy y lo que soy»[1].

Por otra parte, mientras jugaba con palabras, y también antes de ir al kínder, pude conocer el alfabeto gracias a un juego de lotería que, además de objetos y animales, traía las letras. Existía una ficha, una línea con panza, que se llamaba «la pe», y otra, casi idéntica, sólo que bípeda, «la erre»; había una corta escalera que llevaba por nombre «la hache» y así, todas las letras. Lo que descubro retrospectivamente es que mientras jugaba con aquella lotería no asociaba las letras con las palabras. No sabía hacerlo. No había aprendido a leer. Lo importante, como lo veo ahora, consiste en que para ese jugador de lotería de mis cinco años, las letras eran símbolos abstractos con sus nombres propios, algo que estaba más allá de la materia, algo que existía en otro universo. Cuando un niño va a obsesionarse con la poesía, concluyo, comienza por ser platónico y habita con comodidad la caverna en donde se esconden los mitos, las abstracciones, los símbolos.

---

[1] Una cita de Wallace Stevens: «Las palabras son todo lo demás en el mundo.» Una cita de Eugenio Montejo: «No hay que confiar demasiado en las palabras porque ellas son parte de nuestra propia imperfección».

Recuerdo los dos primeros libros que tuve: una versión infantil de varios cuentos de las *Mil y una noches* y *Cuentos pintados,* una compilación de poemas para niños de Rafael Pombo, el romántico colombiano. Durante siglo y medio, todos los niños colombianos hemos aprendido jubilosos los versos juguetones de Pombo, como la historia de *Rin Rin renacuajo.* Mi poema preferido, sin embargo, era *Doña Pánfaga y el Sanalotodo*, un delicioso juguete lleno de esdrújulas que comienza:

Según díceres públicos doña Pánfaga hallábase hidrópica
O pudiera ser víctima de apoplético golpe fatal;
Su exorbitante estómago era el más alarmante espectáculo
Fenómeno volcánico su incesante jadear y bufar.
Sus fámulos y adláteres la apodaban Pantófaga Omnívora
Gastrónoma vorágine que tragaba más bien que comer
Y a veces suplicábanle (ya previendo inminente catástrofe)
«Señora doña Pánfaga, véase el buche, modérese usted»

Al final, la receta para doña Pánfila contiene tres cuartetas de dislocados y esdrújulos ingredientes, hasta completar con

Cal, ácido sulfúrico, zinc, astrágalo, muérdago, etcéter.
Mézclense por hectógramas todas estas sustancias, ad líbitum,
Y en cataplasmas, caústicos, baños, píldoras, cápsulas, glóbulos
Sinapismos, apósitos, polvos, pócimas, gárgaras, clísteres
Bébase, úntese, tráguese, adminístrese, sóbese y friéguese».

Ahora bien, como en la química, tómese el hábito de jugar con los sonidos y los sentidos de las palabras, rito adquirido al mismo tiempo que el aprendizaje del habla, madúrese durante diez años hasta que el individuo llegue a la adolescencia y mézclese con la revelación brutal y feliz de que ese individuo está en una orilla distinta de las que rigen al mundo. Esto que me ocurrió puedo contarlo con versiones distintas, con palabras distintas, con enfoques distintos. La manera más prosaica y más sintética de decirlo: cuando el adolescente que fui descubre que lo más importante de su vida es la poesía. Y así como es de prosaico, este es el descubrimiento más trascendental dentro de mí mismo.

2. Revelación brutal y feliz

Adam Zagajewski lo describe como si me hubiera visto a mí y a varios de mi especie:

«Es evidente que no todo el mundo tiene que ser poeta. Pero hay una ley secular que reza así: si el tejido indefenso de la realidad se le revela a alguien en un doloroso instante de iluminación, este alguien, elegido y al mismo tiempo condenado por el destino, no puede nunca eludir su vocación. Ha dado con el rastro de lo que hay de divino en el mundo y este descubrimiento lo marca para toda la vida. Oh, sí, puede que vague meses y años enteros por ciudades y países sin oír ni ver nada, pero no renunciará a la posibilidad de curarse en un futuro. En su vida no hay lugar para la libertad ni para la búsqueda. La búsqueda sólo puede tener un objetivo: el camino de vuelta al paraje fértil, a la plenitud de la visión. Esta es la fidelidad fundamental del poeta. Y es posible encontrar una fidelidad análoga en todos los demás oficios, en todas las vocaciones».

Esa revelación –¿fue una revelación?–, ese instante –¿fue un instante?–, tiene varias caras, las dos primeras opuestas, a saber, la iluminación de las bellezas del mundo enfrentada a la oscura intuición de la condición humana.

En cuanto a la sensibilidad por la parte luminosa de la creación, la mejor forma de contarla que he hallado se la debo a Rainer María Rilke: «Oír cantar las cosas es el cielo que me gusta».

Esta capacidad no significa que el poeta sea un privilegiado, que esté exento de sus deberes como ser social. Oigamos otra vez a Zagajewski:

«Sé que existe el mito modernista según el cual el artista es *distinto*, su modo de vivir es diferente del del resto de la humanidad: ligero e irresponsable. Un poeta no tiene carácter, no tiene opiniones ni personalidad, es potencia pura que se anima sólo en contacto con la materia de la imaginación. Aún más, un poeta es la imaginación encerrada, como por obra del azar, en la piel y en la vestimenta de un ser real con el que nunca se toma demasiadas libertades. Rechazo este mito. Usted es un hombre y un

ciudadano, no sólo imaginación. De eso estoy seguro. Usted es alguien real, fundamentalmente concreto. (...) No, no creo que sea posible ni aceptable trazar una frontera tan absoluta entre el hombre estético y el hombre corriente, verdadero, real.»

Ahora bien, ese descubrimiento en la intimidad, además de proporcionarle al poeta la ebriedad de la belleza, también es la señal de un disentimiento fundamental con la sociedad que le tocó vivir. Si fuera a contarlo como lo hacen los poetas perseguidos por todos los totalitarismos, lo fundamental sería la defensa de la vida interior. Ellos lo vieron así porque la furia exteriorista de Stalin o de Franco o de Hitler los llevó a la cárcel o al aislamiento defendiendo el santo grial de la vida interior. Pero hay más: puedo decir que fue el horror ante la competencia, el asco ante la única religión que practica el género humano universalmente, unánimemente, que es la adoración del dinero, la hipersensibilidad alérgica ante la violencia, la revelación del poder como una enfermedad, la sorpresa al darme cuenta que mi seducción por las cosas bellas, mi sibaritismo con la belleza, ni siquiera era comprendido y siempre se vio como una especie de ausencia, de ensimismamiento, cuando no de tontería o de extravagancia...[2]

3. A nadie le interesa la poesía

Capitalismo[3] o totalitarismo, ambos conspiran contra la poesía. Oigamos al lúcido Saul Bellow:

---

[2] Una cita de Georg Christoph Lichtenberg:
«Flaca recompensa es ver que un joven en cuya formación se ha invertido algo, acabe convertido en poeta.»

[3] Una cita de *El legado de Humbolt* de Saul Bellow:
«El *Times* se había mostrado conmovido con la muerte de Humbolt y le había dedicado una doble columna. La fotografía era grande. A fin de cuentas, Humbolt hizo lo que se supone que hacen los poetas en el insensible Estados Unidos: persiguió la ruina y la muerte con mucha más firmeza de la que había empleado para perseguir a las mujeres. Despilfarró su talento y su salud y alcanzó su hogar, la tumba, por una pendiente polvorienta. Se enterró a sí mismo. Muy bien. Así mismo procedió Edgar Allan Poe, recogido en una

«Las dictaduras no han logrado matar el miedo a los artistas, lo mismo que las democracias tampoco han podido aniquilarlos del todo, aunque algunos observadores consideran que la democracias es con mucho la mayor amenaza. En occidente, el estalinismo se considera a veces como un desastre político pero, para los artistas, fue una ventaja encubierta. Hizo que no perdieran la seriedad. Murieron dejándonos grandes obras. En nuestro ámbito, las artes se hunden en el enorme, blando y permisivo seno de sociedades esencialmente indiferentes y mortalmente libres: así que adiós entonces. Una muerte en el Gulag es evidentemente superior a una en Hollywood o Manhattan. De manera que la desgracia afirma, la felicidad relaja. La relajación desnaturaliza y disuelve. Las consecuencias ácidas del bienestar y la distracción nos devoran. Las malvadas, asesinas madrastas del Estado benefician más a la princesita del arte que la vulgar

---

cuneta de Baltimore. Y Jarrel, caído delante de un coche. Y el pobre John Berryman saltando desde un puente. Por alguna razón estos horrores son apreciados por el mercantil y tecnológico Estados Unidos. El país se siente orgulloso de sus poetas muertos. Siente una tremenda satisfacción en el testimonio de los poetas en cuanto a que Estados Unidos es demasiado rudo, demasiado grande, demasiado desmesurado, demasiado fuerte, en que la realidad norteamericana es sobrecogedora. Ser poeta tiene algo de escuela, de femenino, de religioso. La debilidad del poder espiritual queda demostrada en el infantilismo, la locura, la embriaguez y la desesperanza de esos mártires».
Bellow cita a Karl Shapiro (*To abolish children [Abolir a los niños]:*
«Hay que tener mucho valor (o una ponderosa inercia) para vivir en Estados Unidos... Vivir en un clima antipoético, en realidad, es nuestra principal forma de estimulación poética. Cualquier antología de la poesía norteamericana del siglo XX lo confirmará. Temáticamente, casi todos los poemas parecen cortados por el mismo patrón: la vida en el país de la pesadilla del aire acondicionado. El hecho de que la poesía del siglo XX se limite casi exclusivamente a explotar ese tema es una de las flaquezas principales de nuestra poesía... todo está relacionado con los horrores el Progreso, el puritanismo del trabajo duro, el fracaso el éxito, la traición del elemento social, y así sucesivamente. Somos un grupo de poetas con preocupaciones sociales, que arrastramos una carga de culpabilidad histórica, completamente desproporcionada con nuestros pecados... A muy temprana edad se inculca en el poeta norteamericano la idea de que hay algo antipoético en la condición de Norteamérica. Unos poetas lo atribuyen al sistema social; otros a la religión o a la ciencia; pero todos lanzan sus dardos contra el estilo de vida americano».

abundancia del 'tiempo de calidad' cuya desaliñada e ignorante tolerancia es la muerte».

El contraste entre ese mundo bipolar, totalitarismos[4] versus capitalismo, en apariencia descarta otra clase de países, a los países pobres que sostienen unas democracias aparentes, unos pluralismos ideológicos establecidos sólo formalmente, y unos sectores pensantes que creen de buena fe en una transformación de sociedades dominadas por plutocracias en unos estados socialistas; países donde la pobreza, la ignorancia, la desnutrición y los maniqueísmos que hay alrededor de ellas, plantean las cosas de un modo en que la poesía es un lujo, algo que no debe existir mientras haya injusticia. Razón de más para considerar sospechosos a los poetas, sobretodo en esos ya lejanos sesentas, entre mis trece y mis veintitrés años, cuando el dogmatismo revolucionario despreciaba y estaba dispuesto a perseguir el vicio pequeño burgués de la poesía.

En realidad, nuestro subdesarrollo nos deja lo peor de ambos mundos, la escasez y la arbitrariedad del socialismo en medio de un salvaje imperio de la competencia y de las leyes de oferta y demanda impuestas como leyes físicas; y, de encima, en medio de la pobreza y la injusticia social, de la violencia y el terrorismo, el vértigo de la desmesurada oferta de deseos, todos al alcance la mano, todos incuestionablemente capaces de producir felicidad, repertorio infinito de deseos convertidos en necesidades por una publicidad capaz de crear cualquier verdad a fuerza de repetir una mentira y capaz de persuadir de que la satisfacción de tal o cual deseo nos llevará al paraíso. Todo en literal contravía del camino

---

[4] Una cita de Alexsander Wat:
«En el fondo, el comunismo es un problema de exteriorización. El comunismo es enemigo de la interiorización, del hombre con vida interior. Si teníamos simpatías izquierdistas, arrobos, fascinaciones y embelesamientos por el comunismo, era porque veíamos la falacia y el peligro de la interiorización. Pero hoy ya sabemos hasta dónde conduce la exteriorización: mata la vida interior del hombre. Ésta es la esencia del estalinismo. La esencia del estalinismo es envenenar la vida interior del hombre para que se reduzca a semejanza de los trofeos de los cazadores de cabezas, de aquellas cabecitas disecadas, y, a la larga, más que pudrirse, se convierta en polvo –los comunistas tienen la putrefacción interior». (364).

zen que consiste en el hallazgo del paraíso mediante la supresión de los deseos.

La marginalidad de los poetas sigue, a pesar de que ya no son ellos los únicos que perciben el malestar de la cultura, que se convirtió en tema central gracias a Nietzsche: el desacomodo del individuo a los mecanismos que gobiernan el colectivo humano ya no es cuestión de unos seres hipersensibles llamados poetas sino que es una enfermedad de todos, elevando al cuadrado la formidable contradicción de que todos están en desacuerdo con un sistema de valores y una realidad que todos integran. Me temo que la deformación entre el censo de intimidades disconformes y el mundo injusto y desquiciado, proviene del punto de quiebre que ponen la concupiscencia del poder y la concupiscencia del dinero. Y estos dos poderosos demonios imponen los valores de vida exterior y acallan, cuando no suprimen, cualquier brote de vida interior en el individuo.

4. El mar de dudas

Otro hecho de mis dieciséis o diecisiete o dieciocho años que nunca he mencionado se refiere a las lecciones de filosofía de mi bachillerato y mis años de universidad, ambos en establecimientos de jesuitas, que me administraron la filosofía como un edificio sólido, acabado, incuestionable e inmodificable. Estaba sabido que existía una lógica ineludible, cuyo infalible instrumento era el silogismo, y que el conocimiento era posible y unívoco, y que los juicios universales eran posibles a partir de juicios particulares, y que el ser es, y que nada puede ser y no ser. No continúo con la lista resumida e inapelable de lo que era la filosofía trasmitida por jesuitas inteligentes y con el suficiente grado de arrogancia para manejar discusiones con adolescentes llenos de dudas y de desconfianza. El caso es que, en frente de ese aparato acabado e inequívoco, yo nadaba en un mar de dudas.

La metáfora del mar de dudas es deliberada y se propone traer a colación las palabras de Kant en la *Crítica de la razón pura* que apenas conocí hace poco, no, infortunadamente, en aquellos momentos de mis primeros y luego sempiternos desconciertos:

«Ahora no solamente hemos recorrido el país de la razón pura [...], sino que además lo hemos medido y hemos determinado el lugar que en él corresponde a cada cosa. Pero este país es una isla [...] que está rodeada por un amplio océano tormentoso [...] donde algunos bancos de niebla y algunos bloques de hielo a punto de fundirse simulan nuevos países, y, en cuanto engañan al navegante ávido de descubrimientos con esperanzas vacías, lo enredan en aventuras que nunca puede abandonar y, sin embargo, nunca puede conducir a su fin»

Es en medio de ese, no por metafórico menos agitado mar, en donde han habitado mi corazón, mis cavilaciones y mis insomnios. Es Rüdiger Safransky, el mismo que me dio a conocer las anteriores palabras de Kant, quien encuentra la continuidad de ella en otra hermosa cita de un texto que Nietzsche escribe en *La gaya ciencia:* «finalmente nuestras naves pueden partir de nuevo, pueden zarpar hacia todo peligro, de nuevo está permitido cualquier riesgo del conocimiento, el mar, nuestro mar, está de nuevo abierto, quizá nunca hubo un mar tan abierto».

5. Pasión sin territorio

Ahora me doy cuenta de que mi fascinación por la poesía quedaba por fuera del colegio en donde pasé mi adolescencia y mis más apasionadas horas de futbolista, y por fuera de la universidad, en donde me gasté la cuota de hastío que traía para toda mi vida, y donde también hice los descubrimientos que más me han servido para sobrevivir.

Curioso: fuera de mi casa, la mayor parte de mis vigilias entre mis seis y mis veinticuatro años transcurrieron en lugares en donde la poesía no contaba o, peor, la idea de poesía que allí había no tenía nada qué ver lo que más me interesaba, secretamente, la poesía, otra cosa distinta de las trovas en cuartetas del folclor o de los sonetos en donde riman los participios, en ado y en ido, de nuestros más tiesos y encorbatados poetas de entonces.

Y lo más peligroso: esa chistosa falsa clandestinidad de las lecturas, que podían ser –concedamos– las novelas, pero que sería

insólito que fueran poemas sin rima y sin métrica, qué horror. Y hablo tan solo de las lecturas, ya dándome cuenta que los poetas estorban en la vida diaria, que son inútiles, tontos, inconscientes de la realidad, vagos[5] y posiblemente viciosos. Además improductivos, que es todavía más grave en la tierra austera de donde vengo, de comerciantes y de mineros, de banqueros y de curas.

Todo aquello me llevó a cierta incómoda y mal llevada clandestinidad, de algún modo también me llevó a tener siempre relaciones distantes con los grupos de escritores y con los lugares en donde coinciden los escritores: lo admito, no me siento escritor, aún ahora después de unos quince libros publicados me siento ajeno a la profesionalidad de la escrituras y distante del gremio o el colegaje. Más bien, con entera humildad de aprendiz, soy un individuo que siempre trabajó en cosas distantes y hasta opuestas a la poesía, como el derecho, y que nunca pudo evadir sus obsesiones más persistentes relacionadas con el arte de alucinar con palabras. Nada hay más prosaico que un poeta, decía John Keats.

Podría seguir enunciando en otras muchas formas lo que le sucedió por dentro a ese adolescente sensitivo que pasó por mi pellejo hace medio siglo. Sensitivo y lo suficientemente lúcido –hablo de las cualidades que él tenía y que muy posiblemente yo

---

[5] Una cita de Sergio Ramírez (*El Malpensante*, # 61):

«[Rubén Darío] Tenía entonces diecisiete años y abundante la cabellera alborotada, flaco y vestido de luto, como debían ser los poetas, y ya su nombre había empezado a resonar por todo Centroamérica, desde que al componer sus primeros versos, a los ocho años, empezó a ser llamado «el poeta niño», capaz de escribir elegías y salutaciones por encargo, cuartetas y redondillas, así como después sería llamado «el príncipe de las letras castellanas».

El expediente del caso de vagancia se abrió bajo el número 46 en el Juzgado Municipal [de León], y la sentencia a la pena de ocho días de obras públicas conmutables a razón de un peso por cada día, y a reprensión privada, le fue impuesta por el gobernador de policía. Esto significaba que durante ocho días debió haber barrido las calles, recogido la basura o realizado obras de ornato en el cementerio, salvo que pagara los ocho pesos. Y el regaño contemplado en la pena sería por la inexcusable ociosidad de dedicarse a hacer versos. Vagancias.

Un testigo de cargo, respetable ciudadano de León, había declarado ante el juez en el curso del proceso: «No conozco al joven Darío, pero he oído decir que es poeta, y como para mí poeta es sinónimo de vago, declaro que lo es».

no poseo– como para que se diera cuenta de que eso que descubría de sí mismo no era solamente la crisis temporal propia de toda adolescencia sino que le duraría toda la vida. Y también, por un milagro o algo misterioso que no sé explicar, aquel adolescente logró ser lo suficientemente afortunado como para salvar para el resto de su vida la capacidad de ser feliz, a pesar de ese disentimiento radical con la miseria de la condición humana.

No sólo por mero contrapunto, sino por acatar la vieja ley no escrita de copiar a aquellos que se nos adelantaron en convertir en palabras nuestras propias emociones, transcribo lo que escribió Zagajewski sobre él (y, pienso, sobre mí y sobre todos los jóvenes poetas):

> «Durante un largo tiempo me sentí impotente, no sabía qué hacer con aquellas otras vivencias ni con el alegre asombro que las acompañaba. No solamente no sabía expresarlas, sino que, por añadidura, me atormentaba la incertidumbre de si eran síntoma de salud o de enfermedad. Tampoco tenía muy claro qué era más real: si lo habitual y cotidiano que percibimos y juzgamos con el sentido común en un constante debate cívico, o lo resplandeciente e inmóvil que se refleja en los poemas y en los lienzos de los pintores. Tenía dieciséis o diecisiete años. A esta edad nada aparece evidente y normal, y todavía menos las vivencias enloquecidas y desenfrenadas que genera la música, el viento o, sencillamente, el mundo. Además poco a poco empecé a darme cuenta del precio que hay que pagar por los breves momentos de iluminación: duda, tinieblas y desespero, como si la explosión de aquella luz extraordinaria, propia de los vuelos más altos, privara de electricidad los días prosaicos que se arrastraban soñolientos por la vaguada de un valle acho y arenoso. El saber escaseaba siempre. Escaseaba también el deslumbramiento. Sólo abundaban las dudas, los gorriones de la inteligencia.

De la suma de la pasión gratuita y lúdica por las palabras más la hipersensibilidad ante las bellezas y los horrores del mundo, lo más probable es que salga un poetica adolescente, si se corre con el albur de que el individuo en cuestión tropiece con lo que han

escrito otros individuos que manifiestan los mismos signos. Eso pasó.

A mí me sucedieron las tres cosas: la costumbre de jugar con palabras, el divorcio de los valores del mundo y el catalizador esencial, el contacto con la poesía, con algunos poetas que llegaron a mis manos por la virtud milagrosa del azar.

6. La dignidad de las palabras

La formación del poeta es con, contra, para y por las palabras. Rafael Cadenas lo dijo hermosamente en su Ars poetica:

Que cada palabra lleve lo que dice.
Que sea como el temblor que la sostiene.
Que se mantenga como un latido.
(...)
Seamos reales.
Quiero exactitudes aterradoras.
Tiemblo cuando creo que me falsifico. Debo llevar en peso mis palabras. Me poseen tanto como yo a ellas

«Debo llevar en peso mis palabras. Me poseen tanto como yo a ellas». Pueden ser un juego, como quieren el niño inocente y el vanidoso irreverente que todos llevamos dentro, y me atrevo a incluir en ese «todos», con dudas, a los no poetas. Pero al final, sin renunciar a la lúdica inherente al lenguaje, hay algo más con las palabras que lo expresó el poeta polaco Aleksander Wat: «tal vez lo único que distingue a un poeta del resto de los hablantes sea la tarea, la misión o el instinto de redescubrir no tanto el significado como la dignidad de las palabras».

¿Tiene sentido la palabra dignidad? En cierto momento idealista, tonto y maniqueo, cuando el mundo y parte del cine eran todavía en blanco y negro, digamos que cuando era estudiante de derecho, creí que esta dignidad del lenguaje tenía una connotación puramente moral. La honradez con las ideas y con las riquezas pasaba a ser una especie de misión del poeta, o peor, éste, el poeta, se convertía en la encarnación de un ideal ético. Pero no era así.

No, los poetas no son santos, ni yo en particular me siento idóneo para desempeñar el papel de hombre bueno.

La dignidad de las palabras pertenece a un orden más noble y más difícil que la bondad profesional o las cruzadas morales. Lo que yo sentía cuando tenía quince años era que la poesía se había alejado del mundo individual, del lenguaje del monólogo íntimo, en fin que la poesía parecía pertenecer a un orden vacuo del cartón piedra en donde lo sublime dejaba ver unas costuras hechas de ridículo y solemnidad. La poesía de acto público, la poesía de las clases del colegio, la poesía según la idea de la gente que me rodeaba, toda muy prosaica, esa poesía, no correspondía a la dignidad de lenguaje.

Según yo la entendí, la dignidad de lenguaje estaba en el habla. No equivale, pero si está allí, oculta, latente, metafórica, plena de intensidad, llena de fuerza: las palabras que conducían al estremecimiento y a la revelación, esas palabras, no se hallaban en las palabras poéticas de lo que recibía como equivalente de la poesía; más bien estaban, escondidas y marrulleras, entre la conversación cotidiana, entre los lenguajes de la radio o del cartel, entre el ruido de las canciones de todos los días.

El intento consistía en tomar esos tonos, ese lenguaje de la conversación y darle otro valor. El asunto lo define Joubert: «En el lenguaje ordinario, las palabras sirven para nombrar las cosas; pero cuando el lenguaje es realmente poético, las cosas sirven siempre para nombrar las palabras».

Como puede suponerse, ese chico ensimismado que debí ser no pensaba el asunto como lo digo ahora. Él detestaba las clases de literatura del colegio, le parecía que las recitaciones de acto público eran una basura, los poetas oficiales le parecían impenetrables, en fin, su idea de poesía muy íntima –tan íntima que no se atrevía a compartirla con nadie– era completamente ajena a todas las acepciones de la misma palabra según los usos de sus maestros. Pero no estaba seguro de nada. No vivía su disentimiento como quien posee una revelación; acaso lo que más me afincaba en mi posición no era su solidez sino la evidencia de que lo contrario, la poesía oficial, la de las academias y de la clase de literatura, era una farsa y una ridiculez. Por eso, descubrir que mucho antes de mi drama ya algunos poetas se empecinaban en lo mismo, me dio la

seguridad que confiere una confirmación externa: «Cada día, señores, –decía Antonio Machado– la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escribe peor». Y por esa misma época, Juan Ramón Jiménez dijo que «quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe.»

Muchos después, con treinta años de atraso, encontré la posición de Wordsworth que me hubiera servido de parapeto: «el objetivo principal que yo me propuse en estos poemas fue escoger hechos y situaciones de la vida cotidiana y relatarlos o describirlos todos, hasta donde fuera posible, mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real y, al mismo tiempo, impregnarlos de un cierto toque de imaginación. (...) Por lo tanto, dicho lenguaje, proviniendo de experiencias y emociones que se repiten con regularidad, es un lenguaje mucho más permanente y mucho más filosófico que el que a menudo utilizan los poetas, los cuales piensan que se honran a sí mismos y a su arte en la misma proporción en la que se alejan de la comprensión de la gente».

Cuando hacía mis descubrimientos sobre el poder mágico del habla, a la manera de algunos expertos en visiones místicas, pensaba que solamente existía un camino para la poesía. No me duró mucho aquello y pronto me di cuenta de que son muchas las vías, que hay poesía metafísica y poesía surrealista y poesía social y poesía neobarroca y que en todos los registros hay buenos poemas. Hay una fuerza instintiva, visceral que lleva a unos por un camino y a otros por otro: así los juicios se subordinan al gusto por un tipo de poesía o por otro.

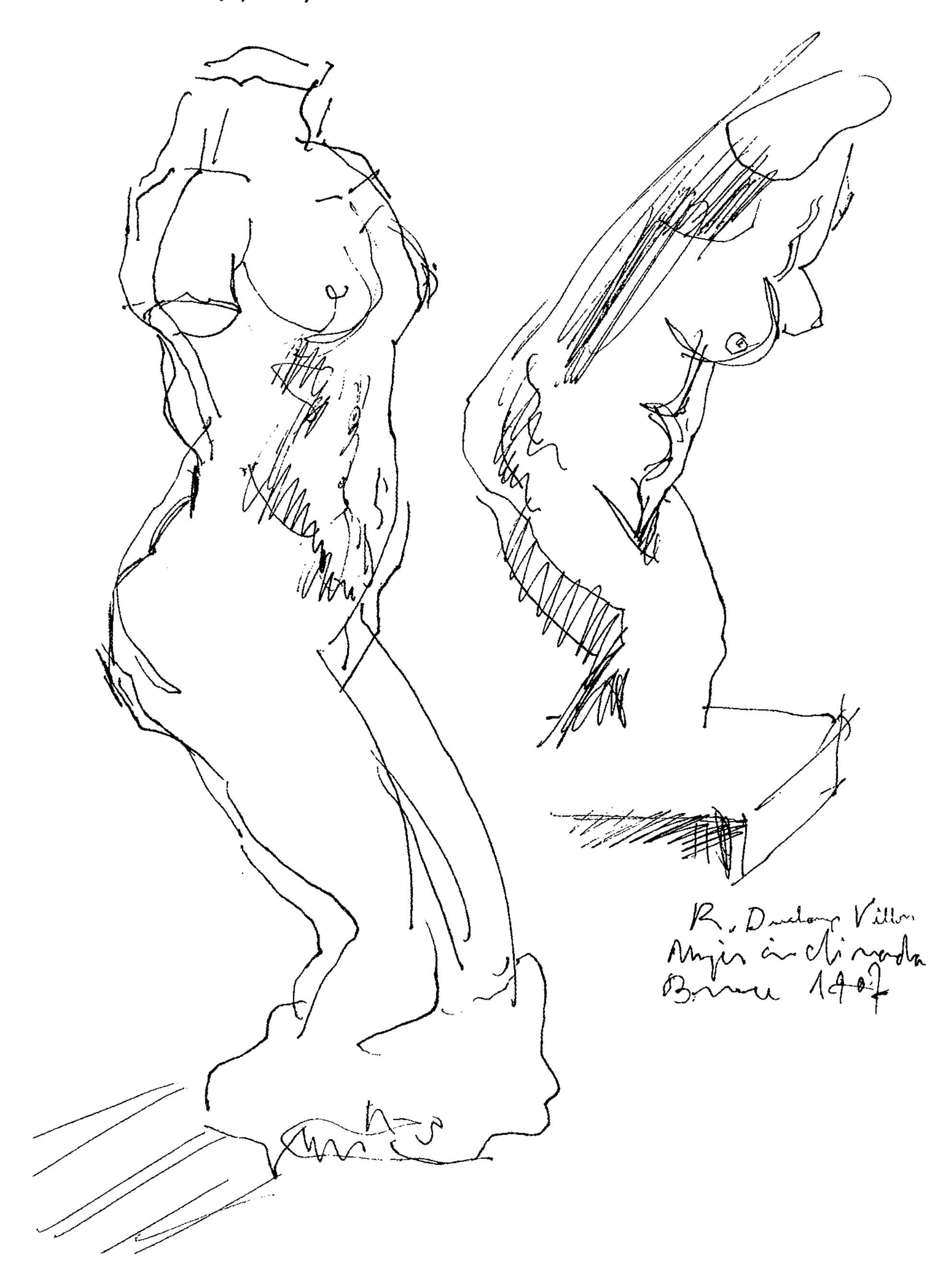
Me he pasado la vida tratando de reivindicar, para mí, como necesidad imperativa, la posibilidad de llevar vida interior. Es cuestión de tiempo. Algo tan absurdo como disponer de tiempo para la contemplación. Disponer del tiempo para algo en lo que menos importa es el tiempo. El oficio, o hábito, o vicio de la escritura me ha servido de apariencia socialmente respetable para pretextar mi amor a la soledad, al silencio, a la vida interior: pero si me preguntan qué he aprendido en mis horas de vida interior, debo admitir que nada. Ese solo hecho, que la vida interior no tenga ninguna utilidad mensurable o nombrable, es suficiente

para justificarla; su inutilidad la vuelve útil. Decía Novalis: «Si no podéis convertir los pensamientos en cosas exteriores, convertid las cosas exteriores en pensamientos».

Es esta paradoja la que me hace persistir, después de medio siglo de obsesión con la poesía, en un intento que Novalis define así: «dar alto sentido a lo ordinario, a la conocida dignidad de desconocido, apariencia infinita a lo finito»

Leído en la Fundación March, Madrid, dentro del ciclo *Nombres de Latinoamérica,* el 26 de mayo del año 2011.

A. Rodin La oración
1909 Bronce



La parte inventada

Rodrigo Fresán

¿DÓNDE ESTOY? O APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL AQUÍ, DEL ALLÁ, Y DE ESE LUGAR QUE ESTÁ EN TODAS PARTES

UNO Empieza así. Empieza –vuelve a empezar, regreso a lugares comunes para mí– con un título más o menos ingenioso y que, se supone, servirá para ubicar la figura del escritor primero en el punto A, luego en el punto B y, finalmente, en el inasible y perverso y polimorfo punto 0, que es el más interesante de todos. El punto en el que yo estoy escribiendo esto y del que saldré apenas por unas horas y espero que lo entiendan, espero ser más o menos claro.

Y es que no es un tema sencillo.

Me refiero a la idea de que el escritor ocupe un determinado lugar (un lugar que también ocupan todas esas otras personas que no son escritores ni quieren serlo) donde hacer lo suyo. Eso de lo que habla «The Private Life» de Henry James, relato sobre qué hace una parte del escritor mientras otra parte escribe o qué no hace un escritor mientras otra parte no escribe. Es decir: escribir, pensar en qué va a escribir para que otros lo lean, leer lo que otros escribieron antes para ir aprendiendo (nunca del todo, no hay meta en esta carrera ni destino final ni *arrival* para semejante *departure*) a escribir. Etc. Algo así como una versión quieta, bastante aburguesada y tan sólo en apariencia cómoda y plácida del sufismo y alrededores. Porque por escribir –está claro, se entiende– no me refiero a apenas la correcta combinación de menos de treinta caracteres y algo más de diez signos.

Y, sí, ese lugar ejerce algún tipo de influencia sobre quien se inclina sobre su ordenador con la misma resignación que un

monje frente a un altar o un científico frente a la pantalla de un radar: ambos esperando lo mismo, ambos a la espera de que alguien le conteste algo desde el otro lado. Una señal divina o extraterrestre.

Algo así.

No es sencillo, dije; pero el *leit-motiv* de este encuentro es el trazado de coordenadas; y lo que sí está claro es que nací en A, vivó ahora en B, pero trabajo, desde siempre, en X.

Lo que todavía es mucho menos sencillo. Por lo menos para mí. Porque con el correr de los años y el arrastrarse de los libros, el espacio físico y el espacio mental se van separando cada vez más y ya no gozan de esa perfecta uniformidad de la que disfrutaban durante nuestra infancia. Cuando somos niños, lo que hacemos y pensamos transcurre en el mismo lugar. Al crecer descubrimos –como precisó Proust– que «los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad». Así que vuelvo al título de todo esto –porque es el único sitio del que puedo agarrarme– y descubro una nueva complicación: si escribiese esto en Argentina, mirando el fantasma de la electricidad de estas futuras páginas, el Aquí debería entonces ser España y el Allá no podría sino llamarse Argentina. Pero también es cierto que, habiendo nacido yo en Argentina –en la inamovible geografía de los documentos– mi aquí debería ser, a perpetuidad, la Argentina. Escritor argentino, y todo eso. Y mi allá España. Me temo que, por este camino, de seguir así, cada vez me pareceré más a una de esas damiselas de película antigua que se desmayan por cualquier motivo y, al recuperar los sentidos y abrir ojos de largas pestañas, mientras alguien pone el frasquito de sales bajo sus narices, repiten una y otra vez, como en trance, «¿Dónde estoy?»

DOS Y el problema de preguntarse «¿Dónde estoy?» es que se trata de un interrogante con doble fondo, cámara oculta, pasadizo secreto, pliegue espacio temporal. El problema de preguntarse «¿Dónde estoy?» es que –reflejo automático, eco deforme, yang del yin– enseguida se va a dar a otra pregunta igual de inquietante.

Y esa otra pregunta es: «¿Hay alguien ahí?»

Y es entonces cuando las cosas se complican.

TRES Pero no vayamos allí, quedémonos de este lado, clavémonos los anzuelos de los dos primeros signos de interrogación. ¿Dónde estoy?, entonces. Buena pregunta. Y esta es una pregunta que todavía es más buena cuando se la formula un escritor. Porque la práctica de la literatura es, finalmente, la forma más sencilla de no estar en ninguna parte. O de estar en ese lugar que está en todas partes y que es el libro que uno siempre está escribiendo. Porque, ay, aunque uno asegure y crea que no está escribiendo nada –que se tomó un sabático o que salió corriendo sin mirar atrás– uno siempre está escribiendo un libro o acaba de terminar de escribir un libro o se dispone a empezar a escribir un libro. Y así la práctica de la literatura es una disciplina espacialmente paradójica: visto desde afuera, es el oficio más sedentario que existe aunque, desde adentro, es uno de las actividades más nómades jamás ejecutadas por el hombre.

Todo esto, claro, tiene la elegancia de lo abstracto y, supongo, suena como uno de esos cuadros de rectas y cubos y colores a los que se les puede adjudicar cualquier significado y que más de uno acaba colgando al revés de cómo los pensó su pintor. La independencia del artista –ajeno a todo credo y tiempo y espacio– es una idea interesante, una buena idea. Pero también es un deseo utópico. Porque –a la hora de la verdad, de la biografía y la necrológica– en algo nos marca el año y el sitio en el que nacemos. No podemos evitarlo. Algunos se abrazan con fidelidad a ese origen y lo convierten en su tema y razón de ser. O lo reescriben a su medida. O, en el acto de querer dejarlo atrás y de negarlo, acaban reconociéndolo más que ningún otro. Otra vez: ¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy yo? ¿Aquí o allá?

El aquí es, supongo, el país España, la ciudad Barcelona, y las habitaciones (en el céntrico Eixample primero y en las afueras de Vallvidrera ahora) donde escribí mis últimas tres novelas, unos cuantos cuentos, y demasiadas reseñas y artículos y ensayos casi espontáneos como éste. Ninguna de esas tres novelas transcurre en Argentina (tampoco en España; acaso *Mantra* se las arregla para invocar sin nombrarla a una versión alternativa de mi patria) y, ahora que lo pienso, tal vez la novela del exilio sea inevitablemente nostálgica y la del autoexilio (mi caso) sea una novela que no quiere mirar atrás. No sé...

CUATRO Y después del *¿dónde estoy?* Se impone el *¿qué hice?, ¿qué hago?, ¿qué haré?* No dejan de preguntármelo (no dejan de preguntárselo a todo escritor) y, puesto y obligado a responder, más allá de pequeños detalles, yo me defino como un irrealista lógico practicante de la teoría del glaciar. Me explico, vuelvo a explicar lo mismo que ya expliqué tantas veces, no porque esté absolutamente seguro de ello sino porque es lo más profundo que me he internado en la teoría del arte de la escritura aplicado a mi ADN. No me interesa saber más. Nunca me gustó que me explicaran el truco detrás de la magia y –no es que sea muy observador y deductivo– cada vez que desentrañé algún misterio creador no se debió a mi talento sino a la falta de talento del supuestamente talentoso. Así que allí voy de nuevo, el viejo minué, apenas dos movimientos sistemáticos y casi reflejos.

Giro y reverencia: Irrealismo Lógico y Teoría del Glaciar.

El irrealismo lógico es la contraparte complementaria del realismo mágico al que –más por latinoamericano que por argentino– cierto tipo de catalogador compulsivo continúa intentando arrimarme. Todo eso y, también, el Boom. Pero, lo siento, no. No cuenten conmigo. No vengo de allí, no estoy aquí por eso. Mientras el realismo mágico propone una realidad pública puntuada por reflejos fantásticos, mi irrealismo lógico apuesta por una irrealidad privada en la que, de tanto en tanto, es bombardeada por las esquirlas del orden. Y llevo ya más de una década en Barcelona sin saber –sin preocuparme por saber– la dirección exacta donde vivieron Varguitas y Gabo.

La teoría del glaciar, en cambio, es mi respuesta a la hemingwayana y un tanto peligrosa teoría del iceberg. Y es muy sencilla: de acuerdo, que haya mucho escondido bajo la línea de flotación; pero que también haya mucho arriba, sobre la superficie de las aguas.

Y, aún así, estas certezas tan sólo ayudan a mantenerse a flote, a seguir remando. Algunas vez fue más sencillo. O tal vez tuvo más que ver con el hecho de que uno era más joven e inconciente y que –como le ocurre a los súper-héroes, no a los de la DC, pero sí a los de la Marvel– en un principio uno no hace otra cosa que disfrutar irresponsablemente de la potencia aparentemente inagotable de las gracias recibidas. Entonces, uno es un mutante feliz:

sabe que quiere ser escritor (sabe que ya es escritor) pero todavía nadie lo juzga o lo calibra. Ni siquiera uno mismo. Uno es pura promesa, página en blanco a la que no se teme. Después, enseguida, todo cambia: el cielo comienza a cubrirse de nubes negras y relampagueantes y tropezamos a ciegas con esa cita de Truman Capote, tan frecuentada, donde se alude a un don, a un látigo, a la autoflagelación. Y con aquella otra de –Henry James de nuevo– donde se alude a «trabajar en la oscuridad», a «hacer lo que se puede» y a «dar lo que se tiene» y a «la locura del arte». Y, a continuación, leer y decodificar todas y cada una de esas entrevistas a dioses y a semidioses en *The Paris Review* –«Writers at Work», «The Art of Fiction»– para intentar capturar algo que nos sirva, que nos explique, que nos justifique y nos redima. Una ayudita de nuestros amigos desconocidos pero de los que nos hemos aprendido hasta la última coma.

¿De dónde surge todo esto? ¿Cómo empezó todo?

Difícil precisarlo.

Desde que tengo memoria quise ser escritor. Incluso desde antes de leer el *David Copperfield* de Charles Dickens y el *Martin Eden* de Jack London (donde, maravillado, descubrí que los personajes *también* pueden ser escritores y que los héroes pueden dedicarse a la hazaña de la literatura) y el *Drácula* de Bram Stoker (donde todos no paran de leer y no dejan de escribir acerca de un monstruo al que casi no ven) y *Matadero Cinco* o cualquier otra novela de Kurt Vonnegut (esas estructuras atomizadas, esos saltos espacio-temporales que me marcan como radiación tatuada) en las que el catastrófico escritor *sci-fi* Kilgore Trout redacta una y otra vez los fines del mundo, los finales de todos los mundos.

De ahí, pienso, que no haya ningún libro mío sin un escritor entre sus páginas.

Por esas mismas fechas iniciáticas –soy algo que ya no es exactamente un niño pero no se sabe muy bien qué será aún– experimento dos epifanías extraliterarias pero que acabarán influenciando para siempre la personalidad de mi prosa. Escucho por primera vez «A Day in the Life» de los Beatles, esa portentosa canción digresiva que arranca con la lectura de la primera plana de un periódico y concluye con el sonido del fin del mundo mientras se nos anuncia que *«Having read the book, I'd love to turn you on»*.

Y voy al cine a ver *2001: A Space Odissey* de Stanley Kubrick. Salgo del cine temblando, pasmado ante la idea de que se pueda contar algo *así*. Mamá, papá, amiguitos: acabo de ver una película de ciencia-ficción que empieza en la prehistoria y vaya a saber uno dónde termina exactamente. No hay límites. Todo es posible. Yo quiero *sonar* y *filmar*, por escrito, exactamente *así*.

CINCO Pero, probablemente hubo un día D. No un comienzo preciso (aunque puede argumentarse que ya nací literario, o con cierta propensión a lo anecdótico, porque fui declarado clínicamente muerto durante el parto, no fue un proceso fácil, pesaba seis kilos o algo así, venía con una costilla de más y, minutos después, decidí volver a la vida para pasmo de los doctores y comadrona); pero sí el instante clave en que una vocación más que insinuada ya no admitiría cambios de rumbo o timón. Una suerte de Big Bang o de Clackety-Clack (onomatopeya de las máquinas de escribir en los cómics) y escribí un cuento sobre todo eso donde narro cómo fui secuestrado por una organización anticomunista en los convulsionados y argentinos años 70. Está claro que entonces esos dos tipos de aspecto muy pesado no me buscaban a mí: buscaban a mi padre que, esa mañana, estaban divorciándose, una vez más, en alguna otra parte. Por lo que me llevaron a mí para canjearme por ellos. Estos dos tipos eran los mismos que con anterioridad habían visitado mi casa, revisado la biblioteca y casi experimentado un orgasmo frente a un libro que consideraron subversivo por estar titulado como *La revolución del surrealismo.* Por entonces, la palabra *revolución* no era cosa a tomarse a la ligera. Todo era surrealista por entonces. En cualquier caso, recuerdo me encañonaron con una ametralladora y me subieron a un auto y –para distraerme– me hacían preguntas sobre fútbol. Y yo les respondía que el fútbol no me gustaba y que mis padres jamás me habían llevado a un estadio (lo que los perturbó todavía más que lo de *La revolución del surrealismo*). Y dábamos vueltas por la ciudad buscando a mis padres y yo todo el tiempo pensaba –como si se tratara de un mantra– la frase «Esto sería un buen cuento». Me llevó más de quince años ponerlo por escrito, se titula «La vocación literaria», apareció al final de mi primer libro titulado *Historia argentina,* en 1991, y no está del todo mal, pienso.

En ese primer libro también aparece por primera vez –y ha reaparecido en lo que fui publicando desde entonces– un lugar que está en todas partes y que se llama Canciones Tristes y que, más allá de la inevitable resonancia que lo hace sonar parecido a Buenos Aires, yo muevo y hago aparecer en varios puntos del mapa. Así, Canciones Tristes puede ser una playa de la Patagonia, un campo e concentración en Alemania, un barrio en las afueras de Los Ángeles, una zona de pruebas de armamento atómico en el desierto de Nebraska y, en mi novela *El fondo del cielo,* inlcuso otro planeta. Todo esto para decir que uno escribe para eso: para abolir fronteras, para viajar lejos sin moverse demasiado, para tener otra vida.

A la hora de la verdad, todo escritor es un exiliado. El otro día leí algo al respecto en uno de los ensayos de Roberto Bolaño reunidos en un libro titulado *Entre paréntesis.* Allí Bolaño afirma: «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa. Probablemente los primeros exiliados de los que se tiene noticia fueron Adán y Eva. Eso es incontrovertible y nos plantea algunas preguntas: ¿no seremos todos exiliados?, ¿no estaremos todos vagando por tierras extrañas?»

Yo creo que sí. También creo que hay destinos peores. Y que la literatura es la brújula caprichosa que nos magnetiza a nosotros y nos ayuda a movernos con cierta gracia entre el aquí y el allá y ese lugar que está en todas partes. Los libros son los fantasmas de los escritores vivos y los escritores muertos son los fantasmas de los libros vivos. Tal vez eso sea la inmortalidad: ser portátil, ser un libro que –nada es casual– se abre de la misma manera en que se abre una puerta (mientras que las pantallas de ordenadores, iPads y Blackberries padecen las limitaciones y los marcos de las ventanas). Tal vez los libros sean como una especie de Más Allá, pero de este lado. Un lugar al que llegar a la vez que una base de lanzamiento donde, en más de una ocasión, cada vez más seguido, resulta que, sí, «Houston, tenemos un problema». Muchos. Demasiados. Y tanto más difíciles de solucionar y de responder que a preguntas del tipo «¿Cómo se te ocurrió esa idea?»

SEIS Bienvenida interferencia de Enrique Vila-Matas: «Me fascina escribir porque adoro la aventura que hay en todo texto que

uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio y esa línea de sombra que al cruzarla va a parar el territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo nos resulta muy extraño, sobre todo cuando vemos que, como si estuviéramos en el estadio infantil del lenguaje, nos toca volver a aprenderlo todo, aunque con la diferencia de que de niños todo nos parecía que podíamos estudiarlo y entenderlo mientras que en la edad de la línea de sombra vemos que el bosque de nuestras dudas y preguntas no se aclarará nunca y que, además, lo que a partir de entonces vamos a encontrar sólo serán sombras y tiniebla. Entonces lo mejor que podemos hacer es seguir adelante aunque no entendamos nada.» Y más adelante: «Los libros que me interesan son aquellos que el autor ha comenzado sin saber de qué trataban y los ha terminado igual, en la penumbra».

Pues eso.

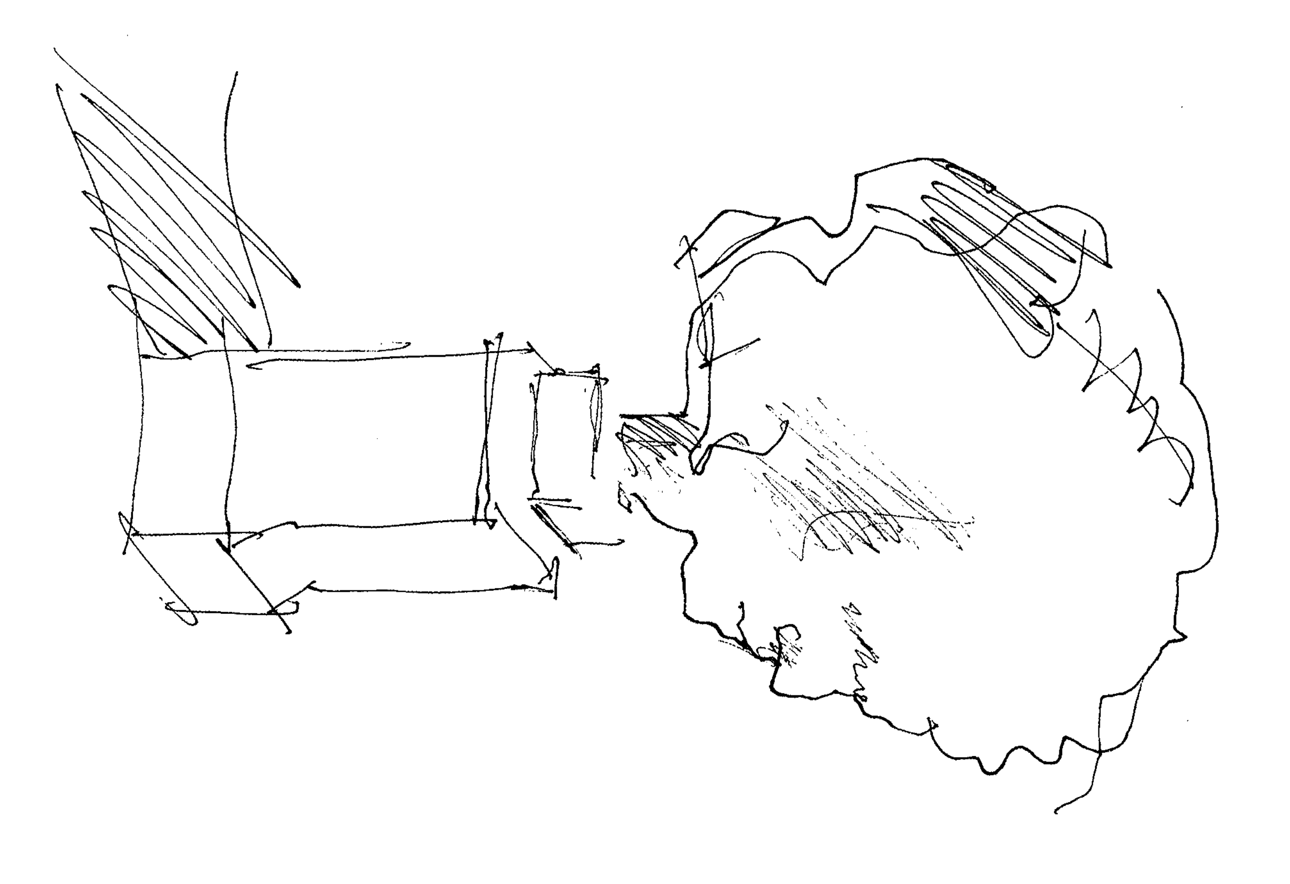
Gracias, Enrique.

SEIS Recuerdo que antes era diferente. Al principio las tramas llegaban redondas y completas y yo las esperaba en un muelle y las contemplaba desembarcar de un barco. Y las ponía por escrito. Ahora es diferente. Ahora –creo que todo comenzó y cambió a mis treinta y cinco años, cuando por fin leí los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido* a lo largo y ancho de dos semanas de vacaciones, jamás me he sobrepuesto a ese impacto encandilador como jamás me he recuperado de la felicidad de encontrar a John Cheever– nada ni nadie llega a puerto. Espero en vano hasta que cae la noche y sube el frío. Y así tengo que saltar a un pequeño bote. Y remar mar adentro. Y seguir el rastro mínimo de restos que flotan. Y ubicar el sitio exacto del naufragio. Y ponerme el traje de buzo. Y descender a profundidades no llega la luz. Y, con mi linterna, alumbrar frases sueltas, sensaciones, nombres propios e impropios, cristales de epifanías, documentos mojados, vestidos vacíos flotando como en un vals de medusas. Y la sangre en burbujas y el oxígeno que nunca alcanza... Y hacer algo con todo eso. Antes vestía un esqueleto. Ahora salgo a la pesca de los huesos con pesados baúles llenos de ropa. No digo que no sea interesante y hasta divertido. Una cosa es segura: no es más fácil. Es cada vez más difícil. Y más complicado de ubicar el dónde

estoy. Mínimas coordenadas: el libro que escribo ahora se titula *La parte inventada* y transcurre en Argentina y en España y en Canciones Tristes, al mismo tiempo, todos junto ahora, exactamente *aquí*, precisamente *ahí*.

Y, sí, el protagonista es un escritor, varios escritores. Uno y todos preguntándose dónde están, en dónde se metieron, cómo hacer para salir de allí, de esas tierras extrañas por las que vagan, del bosque de sus dudas y sus sombras y sus tinieblas.

SIETE Por eso, y para terminar, de salida, a mí me gusta pensar que nací argentino y que, si hay suerte, moriré escritor. Vaya a saber dónde. No importa. Me gusta imaginarme que mi lápida tendrá nada más nombre y fechas y, a modo de epitafio, solo un par de palabras que son estas: «¿Dónde está?» Y, puestos a soñar, a desear, si hay todavía un poco más de suerte, me gustaría que alguien, leyendo esa pregunta en ese pedazo de mármol o de piedra o de pantalla o de papel respondiera – con la absoluta seguridad de quien está en lo cierto, pero sin por eso verse obligado a renunciar a ficciones ajenas que siente como propias, y tal vez algún día de estos él o ella también...– respondiese: «En sus libros» ©



Emile-Antoine Bourdelle 1903 - Bronze


Mesa
revuelta



H. Rodin
Cabeza de "La Lujuria
1890
Yeso

Lecciones de Jorge Luis Borges

Luis García Montero

SE ACABAN DE CUMPLIR VEINTICINCO AÑOS DE LA MUERTE EN GINEBRA DE JORGE LUIS BORGES, UNO DE LOS MÁXIMOS REFERENTES DE LA LITERATURA EN NUESTRO IDIOMA. CON ESA DISCULPA Y SEGUROS DE QUE CUALQUIER MOTIVO ES BUENO PARA SEGUIR HABLANDO DEL MAESTRO ARGENTINO, PUBLICAMOS SENDOS ARTÍCULOS DE LOS POETAS LUIS GARCÍA MONTERO Y ALMUDENA GUZMÁN SOBRE EL AUTOR DE *EL ALEPH*.

Tuve la fortuna breve de encontrarme personalmente con Borges un día de julio de 1984, en su casa de Buenos Aires, el sexto piso del número 994 de la calle Maipú. Fortuna breve, porque nunca se volvió a repetir. Los recuerdos que guardo de aquel episodio biográfico no son los de un amigo de Borges, sino los de un lector al que el azar y la suerte le permitieron penetrar en un templo literario. La costumbre de la amistad, por alta que sea la admiración, convierte los lugares en una melancólica y agradable rutina. La brevedad de mi fortuna ha provocado que aquel encuentro real sólo pertenezca al fetichismo y las ilusiones del lector, a la mitología que rodea toda relación grave con la literatura. Se trata del recuerdo de un creyente que una vez pisó un lugar sagrado.

Ser lector de Borges es, primero, una forma de ser lector y, luego, una forma de ser. El joven letraherido que yo encarnaba en 1984 reconocía su pertenencia a una vasta tradición, el presente perpetuo de los libros viejos o modernos que habían formado su carácter y su manera de mirar o imaginar la realidad. Querer escribir suponía una forma de seguir leyendo. Que la escritura de poesía puede parecerse a un ejercicio de lectura, lo había aprendido de Jaime Gil de Biedma, un maestro cercano. Esa misma lección, con

la lejanía que facilita la construcción mitológica de castillos en el viento, era la que había fatigado una y otra vez en las páginas de Borges, encontrándome con ella de una forma extrema, sin pudor, expuesta como sentido y raíz última de su biografía.

En el poema «Mis libros», de *La rosa profunda* (1975), Borges había escrito:

Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienes grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.

En otro poema, «Un lector», de *Elogio de la sombra* (1969), había formulado, con vanidad bien resuelta, su famosa declaración:

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.

Borges claro está, como toda persona inteligente, era vanidoso. Pero sabía casi siempre resolver muy bien su vanidad. Por eso sus citas, sus alusiones constantes a la tradición, sus muertos vivos, no me resultaban un espectáculo pedante, ni una carga de pesado culturalismo. Eran más bien un ofrecimiento para que tomase conciencia de mi condición de lector, de puro lector, a la hora de acercarme a su obra. No debemos considerar un simple golpe de efecto la dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires* (1923) «A quien leyere». Escribe el autor: «Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú lector de estos ejercicios, y yo su redactor». Si a otras muchas voces les agradezco la lección que me ha convertido en un poeta impuro, a Borges le debo la de ser un lector puro, alguien que vive en el argumento o en la emoción del libro que tiene entre las manos, condenado a convertirse en una parte de él y a cobijarlo en una memoria de impertinencias insistentes.

El lector puro, más que vanidades eruditas, provoca con sus palabras un reconocimiento cabal del ejercicio de la lectura. El hecho literario es, hasta en la creación, un hecho de lectura. En una de las conferencias que dictó en Harvard durante el curso 1967-1968, «El enigma de la poesía», recogida después en el libro *Arte poética*, Borges se refiere a Berkeley en busca de un argumento que le permita ejemplificar su pensamiento: «Hablando del obispo Berkeley (que, permítanme recordárselo, profetizó la grandeza de América), me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma, ni en la boca del que la come. Exige un contacto entre ambas. Lo mismo pasa con un libro o una colección de libros, con una biblioteca. Pues ¿qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras –o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos– surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo». Se trata de una convicción decisiva para el escritor, y por eso insiste en ella y le pide de nuevo ayuda a Berkeley al prologar una edición de su *Poesía completa*: «El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro».

Espero que se me disculpe esta acumulación de citas apresuradas de Borges, porque suponen un recurso para explicar con qué estado de ánimo me acercaba yo a su obra y también, en 1984, a su casa. El fetichismo del lector puro tiene algo de devoción, se acerca a los libros con una íntima necesidad de «ser admitido». Uno de los primeros buenos poemas de Borges, titulado «Llaneza», compara la entrada en una antigua y querida casa familiar con una página admirada: «Se abre la verja del jardín / con la docilidad de la página / que una frecuente devoción interroga». Alcanzar lo más alto, dentro de este orden de valores que conlleva la relectura, no tiene que ver con un sentido del éxito, sino de la pertenencia: no victorias, «sino sencillamente ser admitidos». Ese era mi estado de ánimo al subir las escaleras del edificio 994 de la calle Maipú, y la verdad es que sentía mucho miedo.

Conocía, claro está, la peligrosa lengua de Borges en la conversación, su gusto por apuñalar con las palabras. Yo, que necesitaba admirarlo, temía un conflicto de intereses con otras admiraciones y otras lealtades. Las palabras de Borges sobre Federico García Lorca, otro de los orígenes de mi vocación poética, solían ser muy despectivas. En una entrevista en la revista *Cambio 16* (agosto de 1976), no contento con caracterizar a Lorca como un pintoresco «andaluz profesional», había hecho algún comentario demasiado inoportuno sobre su asesinato en la guerra civil: «Las condiciones en que murió fueron muy favorables para él, ya que a un poeta le conviene morir así, y además, eso le permitió a Antonio Machado escribir un espléndido poema». La maldad iba también dirigida para el hermano de Manuel Machado, don Antonio, que no se encontraba tampoco en el grupo de los elegidos borgianos. Quiso sugerir que le había hecho falta un acontecimiento tan conmovedor para escribir un «espléndido» poema. Las ironías sobre la muerte eran más graves que los desprecios poéticos. Al fin y al cabo uno podía imaginar las causas últimas de la antipatía literaria sentida ante García Lorca, el joven poeta y dramaturgo que en su estancia en Buenos Aires había derrochado cordialidad y éxito en los ambientes habitados por Oliverio Girondo y Norah Lange, uno de los dolores más íntimos del autor de *Historia universal de la infamia* (1935). Ser admitido en el templo borgiano no significaba para mí halagar o caer simpático, sino salvar mi admiración literaria en el episodio fetichista y temerario de la visita. Mis militancias poéticas o políticas podían verse heridas por alguna broma de mal gusto sobre la poesía de García Lorca, sobre las causas de su muerte o sobre otros episodios igual de trágicos, pero más recientes, de la historia argentina.

Decidí abrir muy poco la boca y dedicarme a escuchar, algo que se lleva bien con mi carácter, más inclinado a escuchar en las conversaciones que a empeñarme en decir a los demás lo que pienso sobre el mundo. La ocasión, además, se prestaba al silencio, el oído atento y la admiración. Pero no hizo falta que abriera la boca para encontrarme con la ironía de Borges. Cuando el amigo que había facilitado el encuentro me presentó como un joven poeta español de 25 años, enseguida sonrió con amabilidad para decirme mientras nos estrechábamos la mano: «Ah, alguna

vez tuve yo 25 años, pero no sé si fui poeta». Me dispuse a tener mucho cuidado con mis palabras y a sentarme en una butaca silenciosa, atrincherado en un prudente respeto defensivo. Pero Borges fue muy generoso, se mostró como un hombre seductor, decidido a la complicidad, dispuesto a hablar de manera amable sobre poesía, sus maestros, la cordialidad de sus admiraciones, sus recuerdos de España y de Andalucía. En vez de criticar a García Lorca, expresó su simpatía por Cansinos-Asséns, el traductor y escritor sevillano, padre del ultraísmo, convertido en una de sus devociones más liberales.

Más que el defensor del ultramodernismo, le interesaba por supuesto el mundo silencioso del traductor de *Las mil y una noches* y el gran conocedor de las tradiciones judías. Lo había explicado en su poema a «Rafael Cansinos-Asséns», de *El otro, el mismo* (1964):

Bebió como quien bebe un hondo vino
Los Psalmos y el Cantar de la Escritura
y sintió que era suya la dulzura
y sintió que era suyo aquel destino.

Cansinos-Assén, con un discretísimo y digno comportamiento cuando el golpe de Estado de Franco se enfrentó a la cultura judía, aceptó el destino de la «lapidación». Fue un escribiente, un letraherido, un magnífico personaje borgiano. Y a mí no me costó esfuerzo ninguno congeniar en ese tema, porque siempre me ha resultado más fácil, a la hora de llegar a un acuerdo, exagerar una admiración que traicionar a la baja una lealtad.

Me atrevo a afirmar que la voz poética de Borges se configuró cuando desde el mismo corazón de sus inicios vanguardistas surgieron dos dinámicas creativas: una lectura renovadora de la tradición, como apuesta frente al alegato futurista y a la consigna del rupturismo, y un alejamiento de la metáfora pura y de la alquimia gongorina. La exaltación de la metáfora dejaba paso al relato meditativo de las comparaciones. Las fronteras del tardomodernismo le resultaron entonces más gratas que las llamaradas metafóricas del ultraísmo. En su poema «La vuelta», el joven Borges de *Fervor de Buenos Aires* escribe:

Al cabo de los años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrara un verso olvidado
y vi al desparramárseme la tarde
la frágil luna nueva
que se arrimó al amparo sombrío
de la palmera de hojas altas,
como a su nido el pájaro.

En otra de las conferencias de Harvard, «La metáfora», el poeta confiesa una imprecisión: «Para terminar consideraré una metáfora o una comparación (después de todo, no soy profesor y la diferencia apenas me preocupa) del hoy olvidado Byron». Bueno, más allá de la tecnología profesoral, no es lo mismo la metáfora entendida en el sentido orteguiano de *La deshumanización del arte*, y la comparación con su voluntad meticulosa de llevar la perplejidad a un relato. Que los poemas se llenen de *comos* supone un proceso de rehumanización, de acercamiento a la lógica de la narración, frente a las depuraciones de identidades particulares perseguidas por el juego metafórico, es decir, la metáfora entendida como la borradura de las características concretas de una identidad sustituida por un significación ideal.

El acercamiento a la comparación responde a una necesidad profunda de Borges. La mirada del productor iba a ser sustituida por la mirada del lector. El poema «Fundación mítica de Buenos Aires», de *Cuaderno San Martín* (1929), concluye: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires, / la juzgo tan eterna como el agua y el aire». Nunca he podido evitar la tentación de una doble lectura de estos versos. El «se me hace cuento» supone desde luego una alusión a algo que no convence, los inicios de una ciudad que se considera eterna. Pero ahí está también la necesidad de que la ciudad y el tiempo se hagan relato, cuento, y justo a partir de esa refutación del tiempo que supone la sensación de eternidad. Porque precisamente esa es la paradoja creativa del presen-

te perpetuo de Borges, su postura de lector más allá de una idea lineal de la historia, esa mezcla del pasado, el presente y el futuro que se convierte en biblioteca, en mundo infinito y concentrado, en juego de espejos y laberintos. La convivencia de lo desaparecido y lo actual en un único presente está también inevitablemente condenada al relato.

En la «Nueva refutación del tiempo», recogido en *Otras inquisiciones* (1952), Borges se divierte con nosotros a cuenta del cuento del tiempo. Dice: «Niego, en un número elevado de casos, los sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también». Y después añade: «No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros, es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente».

Confieso que frente al pragmatismo político, frente a la consigna del fin que justifica los medios, la lectura ética de este presente minucioso que deja aflorar Borges, siguiendo a Bernard Shaw, me despierta cada día más interés. «Las ruidosas catástrofes generales –incendios, guerras, epidemias– son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos». El futuro de las utopías que sacrifican el presente al totalitarismo en la búsqueda de un fin, resulta mucho más antipático en la butaca del lector que la concepción del tiempo como una totalidad que llena cualquier presente de valores. Pero dejando aquí este tema, fundamental en la superación de la mentalidad productiva de los vanguardistas y los comisarios políticos, en favor de una conciencia más ecológica de las tradiciones, quiero dejarme llevar, como lector de la poesía de Borges, por el adjetivo *minucioso*. El escritor afirma que «somos el minucioso presente». Los autores que se conciben como lectores, renuncian a un sentido productivista de la originalidad, juegan con la tradición y aspiran a conseguir la personalidad, la mirada propia, apoderándose de algunas palabras. El adjetivo «sangrienta» aplicado a la luna es patrimonio de Quevedo. El adjetivo «minuciosa» aplicado a la lluvia es patrimonio de Borges:

Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.

Cae y cayó. La lluvia es una cosa
que sucede sin duda en el pasado.

El lector Borges se había encontrado con un verso de E. E. Cummings: «Nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas». El Borges poeta convirtió la labor de esas manos minuciosas, muy bien leídas, capaces de llegar a cualquier sitio, en un patrimonio de su lírica. Y lo minucioso, ya sea el presente perpetuo o la lluvia, cae, sucede. Esa es la paradoja creativa de Borges, su eternidad convertida en suceso, en proliferación de instantes, en tradición revitalizada en cada lectura. La poesía de Borges es una biblioteca en la que sucede Borges, porque suceden sus antepasados familiares y sus antepasados literarios, los griegos, los sajones, los versos perdidos en una antología o en una lápida, Milton, Emerson, Poe, Quevedo, Spinoza, Lugones, Homero, el tango (que «crea un tubio pasado irreal y el recuerdo imposible de haber muerto»), Keats, Cervantes, Melville, Macedonio Fernández y la ciudad de Buenos Aires, que se hace y se deshace como una alegoría o un verso en la memoria. La interpretación personal y viva de la tradición está asegurada porque, este lector impertinente hasta con la noche, sabe que en el espejo del arte cada cual descubre su propio rostro. Así lo señaló en el «Arte poética» de *El hacedor* (1960):

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad. No de prodigios.

Por eso el arte, como el río de Heráclito, es interminable. Están ahí, junto al poeta lector, la mirada y la memoria de cada cual, vigilando la verde eternidad o el presente perpetuo. A la casa de Borges subimos aquella mañana de julio de 1984 cinco amigos.

Yo, además, estaba desdoblado. Cada uno de nosotros recuerda hoy aquel día de manera distinta, como si Borges hubiese dicho cosas distintas para cada uno. A mí no me cuesta trabajo revivir la punzada en el corazón que sentí, cuando ya en la despedida nos contó que estaba esperando a un amigo. Iba a leerle un cuento de Haroldo Conti. El poeta no resistió la broma ingeniosa de una preocupación. Había protestado en su día por la desaparición de Haroldo Conti. Confío, dijo, que su calidad literaria no justifique la desaparición.

Me ayudó a superar aquel escalofrío el conocimiento que ya tenía entonces de la verdadera mentalidad política de Borges, su horror al populismo, a la demagogia nacionalista, y la posición digna que en realidad, superada la primera confusión, había mantenido ante los militares golpistas. La lectura posterior de la biografía de Edwin Willianson, *Borges. Una vida*, me ha confirmado en las consideraciones que ayudaron al joven militante que yo era a salir de la casa mítica con el corazón feliz y la admiración intacta.

Aunque quizá la verdadera curiosidad biográfica de mi relación posterior con Borges es otra, porque tiene que ver con las paradojas del mundo. Como soy granadino, estoy acostumbrado a defender mi admiración por García Lorca. Se trata de un autor tan conocido, y uno puede encontrárselo en cualquier sitio, hasta en la sopa. En cuanto se habla de poesía o de España, da igual el lugar del mundo, surge la sombra de García Lorca. Eso hace que mucha gente muestre su fatiga, proteste y desprecie a Lorca en favor de alguna mediocre curiosidad desconocida. La melancolía histórica que hay encerrada en el nombre de Federico no me permite descuidarme. A veces me ha ocurrido lo mismo con Borges y Buenos Aires. Mira, ya está bien, me dicen algunos amigos argentinos, hay otros autores más valiosos, no es para tanto. Avezado en mi lorquismo, salgo en defensa de Borges, para decir que estoy dispuesto a exagerar algún criterio positivo extravagante, pero nunca a rebajar la lealtad de una admiración. Aunque los libros de Borges, de García Lorca, de Cernuda, de Neruda, no sepan de mi existencia, son tan parte de mí, como mis ojos pardos y como las palabras de un poema firmado de modo impertinente con mi nombre. Es la composición de un poeta lector, se titula

«La noche» y fue publicado en el libro *Completamente viernes* (1998). Si a alguien le gusta, pido perdón por haberlo escrito yo, aunque lo mejor sin duda es la cita:

Ahora la sentimos inagotable
como un antiguo vino
y nadie puede contemplarla sin vértigo
y el tiempo la ha cargado de eternidad.
Jorge Luis Borges

Con sus conspiraciones,
con los sueños que nunca se recuerdan
y con los recordados,
con el insomnio de las cañerías,
con la inquietud que tiembla un segundo después
del aullido de un lobo
o el aviso alarmado de los perros,
con la sombra que cruza por el jardín vacío,
con la luna maldita, con el amor, los hombres
levantaron la noche.

Con las ventanas de los rascacielos,
con la oración del monje,
con la ropa cansada de la puta,
con la orquesta de jazz en aquel sótano
de la ciudad dormida,
con el postigo en la tormenta,
con los versos de Borges
y con las confesiones del borracho,
con la luna de junio, con el odio,
levantaron la noche.

Y también con la Estrella Polar sobre los barcos,
con las meditaciones del filósofo,
con las tribus sentadas a la hoguera,
con la perversidad del confidente,
y con el tiempo detenido
en el primer abrazo, en las primeras lágrimas,

en los primeros nombres del interrogatorio,
con la luz amarilla,
con el silencio de los hospitales,
levantaron la noche.

También con tu desnudo. Esta definitiva
perfección de la noche en tu desnudo
me confirma la frágil certeza del destino,
pues toda la intención del universo
fue llamarnos aquí.
En una noche blanca están todas las noches
y el tiempo inevitable ha sucedido
para dejar tu sueño en esta cama
y para que yo vea en tus ojos el fuego
de una noche infinita.


Josep Clarà
Érato
Bronze
1905-07

Su Buenos Aires querido

Almudena Guzmán

Llueve. Detrás de los cristales de esta destartalada calle de Madrid llueve y llueve. Y el tintineo de las gotas vuelve, como siempre, a refrescarme la memoria, a empaparme de recuerdos, aquel gato, aquel libro, aquel poema de Borges, sumo hacedor de esas hermosas palabras que tantos años me han acompañado: «/Porque ya cae la lluvia minuciosa. / Cae o cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado/». Y el chaparrón borgiano me aclara la mirada y vuelvo a ver en mi mesilla de noche de niña asustada y soñadora, de adolescente en días cernudianos, aquel libro sobre el que tantas veces volvería: *Fervor de Buenos Aires*.

Llovía, por supuesto llovía en el pasado de un día de marzo de 1921, insinuándose ya el otoño austral sobre el muelle de la capital de Argentina. El vapor correo español *Reina Victoria Eugenia*, que había zarpado de Barcelona el día 4, enfilaba la bocana del puerto de Buenos Aires. Borges y su familia regresaban a la Patria tras siete largos años en Europa donde Jorge Guillermo Borges, padre del escritor, había acudido en demanda de un tratamiento para su enfermedad de la vista que, crueles paradojas del destino, años después también se cebaría en su hijo y lo dejaría en el naufragio de la ceguera. Borges, aquel joven de apenas veintidós años, había cruzado el Atlántico, pero no regresaba ligero de equipaje ni con la frente marchita. Sus maletas regresaban de Europa y de España repletas de los retoños de las fábulas que edificarían su obra. Venían cargadas de versos ultraístas, de dos libros que no se había atrevido a publicar, *Los naipes del tahúr* (sus primerísimos cuentos) y, quién lo diría años después, tras ver y oír las controvertidas opiniones del maestro argentino, un librito de poemas en torno a la Revolución Rusa, *Los ritmos rojos*. En esas maletas

repletas de sueños venía también apilado su babélico don de lenguas (además del español y el inglés que conocía desde niño, el francés, el alemán, el portugués), las postales de sus encuentros madrileños con la crema de la intelectualidad que coincidía en el Café *Colonial*: Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán, un jovencísimo Gerardo Diego, Guillermo de Torre, que luego sería su cuñado. «Cuando los focos voltaicos de la Puerta del Sol se extinguen como una fulguración de desmayo y los últimos tranvías salen atestados de gente, *El Colonial* empieza a llenarse de un público heterogéneo...» escribió el propio Cansinos Asséns.

La lluvia cae o cayó en aquel pasado de marzo de 1921 sobre el puerto de Buenos Aires. Cuenta la escritora Maria Esther Vázquez, amiga de Borges, que «apoyado en la baranda del navío, Jorge Luis Borges ve una figura diminuta entre el gentío: "Es Macedonio Fernández", le dice su padre». Escritor y amigo de la familia, Macedonio se convertiría también en maestro, mentor y cercanísimo amigo del autor de *El Aleph*. Borges, con la emoción en la garganta, por la dulce pero intensa impresión del regreso a la ciudad, a su ciudad. Sentimientos que se arremolinan en el alma del joven Borges y quizá, quince años antes de su estreno discográfico, en su cabeza ultraísta se insinúan los versos que luego inmortalizaran Gardel y Le Pera: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno. Volver...».

Pero ese joven que desciende del vapor español es algo más, mucho más que un muchacho tímido, culto y como algunos compañeros de colegio creyeron, relamido y sabihondo. Ante sus ojos, los mismos que luego serán el calvario de su vida, ya ve una existencia dedicada a la fábula, a la literatura, a los libros, de los que no sólo será lector y escritor, sino también celoso guardián desde su puesto de Bibliotecario Mayor de la República. Borges, nada más volver a pisar su terruño, su Buenos Aires querido, no pierde el tiempo. Pronto entra en contacto con los cenáculos literarios más rompedores de la capital. Tan rompedores que van pegando en el sentido literal la poesía por las paredes. Es la revista *Prisma* y a Borges la timidez no le impide irse de parranda literaria por las noches con sus camaradas de la lírica para empapelar Buenos Aires con sus hojas, armados como literarios quijotes de

brocha y engrudo. Ni la sede de la Biblioteca Nacional se libra del empeño de los poetas del pegamento. La prensa argentina (María Esther Vázquez, también columnista de *La Nación*), ha recordado que la farra literaria acababa en una lechería, entre mates, obreros de la madrugada y submarinos, la predilección borgiana para el desayuno: leche con una onza de chocolate en su interior.

Aquel entrenamiento literario-pedestre tuvo su importancia. Desde entonces, y hasta que su salud se lo permitió, aquel muchacho que soñaba con ser «un escritor español del siglo XVII» nunca dejaría de patearse arriba y abajo la ciudad. Paseos a solas, o más o menos bien acompañado, incluso con algún bebedizo de por medio («ginebra», concreta Vázquez) cuya excesiva ingesta les ponía en el punto de mira de la policía. Pero esas caminatas, esos paseos de juventud, casi de adolescencia, iban forjando en la portentosa imaginación del creador de *Historia Universal de la Infamia*, los versos de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, declaración de amor a la ciudad del tango y la melodía de arrabal, de las esquinas rosadas y el lunfardo suburbial, de las casitas con emparrados y los imponentes atardeceres: «/Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires/».

Su retina, casi virgen todavía, lo fotografía todo, su pluma lo recrea en poemas como «Las calles» (/Las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña); «La Plaza San Martín» (y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño); «La rosa» (La rosa / la inmarcesible rosa que no canto, / la rosa inalcanzable); «Final de año» («...de que a despecho de infinitos azares, / de que a despecho de que somos / las gotas del río de Heráclito, / perdure algo en nosotros: / inmóvil). «Amanecer» (/En la honda noche universal / que apenas contradicen los faroles / una racha perdida / ha ofendido las calles taciturnas / como presentimiento tembloroso / del amanecer horrible que ronda / los arrabales desmantelados del mundo); «Cercanías» (/He nombrado los sitios / donde se desparrama la ternura / y estoy solo y conmigo).

Borges se convierte en memorioso reportero de su ciudad, en cronista de la urbe que avanza hacia el futuro por los raíles de siglo XX, aquel siglo XX cambalache, problemático y febril que

cantó Discépolo. Pero en estos versos no está solo la metrópolis que el escritor ama. Está él, está toda su obra posterior anticipada, sus mitos (rosas, rosas, espejos, espejos) sus sueños, los cimientos de su mundo de fábula. Casi 50 años después, en 1969, el propio Borges lo resumiría y recordaría a la perfección para la edición de sus *Obras Completas*: «No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el discurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después».

Y no fue poco lo que hizo. Tampoco entonces. Publicado por fin el libro, Jorge Luis Borges tiene que ingeniárselas para distribuirlo. Y Borges el teórico, el cerebro capaz de imaginar y escribir como el más concienzudo alquimista de la literatura, se convierte en el hombre práctico, entrañable, valiente y hasta osado en la defensa de su fervorosa y bonaerense criatura. María Esther Vázquez lo recuerda nuevamente en *La Nación*: «Borges no supo cómo distribuirlo. Ideó un sistema, sin embargo; iba a las reuniones literarias y, cuando se retiraba, deslizaba con disimulo un ejemplar en el bolsillo de los abrigos solitarios colgados del perchero. El mismo favor le pidió a Alfredo Bianchi, uno de los directores de la revista *Nosotros*. A Bianchi, hombre serio y cuarentón, la propuesta lo asombró y luego, divertido, aceptó su papel de distribuidor bolsillero ad honórem». Quién dijo que don Jorge Luis Borges no era un hombre echado p'alante, que no tenía sentido del humor, que no sabía lo que era el desparpajo, que siempre fue un ratón de biblioteca, que era un erudito que vivía en una torre de marfil y de libros, de ficciones y ecuaciones que él mismo inventaba y resolvía. Cosas del peronismo maldiciente, sin duda, que siempre se le atragantó.

Borges llevaba su libro bajo el brazo como cualquier poeta de provincias, pero aquellos poemas fueron las primeras rosas de aquel jardín que se bifurcarían en su prosa y su poesía, más acce-

sible la segunda, más depurada y clara que su a veces laberíntica prosa, que parece dictada o, mejor, susurrada al oído, por alguno de los sabios de Babilonia. Aquel era un Borges, como él recordó en el prólogo a su *Fervor*, que «buscaba los atardeceres, los arrabales y las desdicha», que se extasiaba ante «el farolito de la calle en que nací» aquel que «fue el centinela de mis promesas de amor». Pasó el tiempo, pasaron los años y Borges se convirtió en el mismo hombre pero con otros horizontes, un sabio que al frisar los setenta años reconocía que ahora ya buscaba «las mañanas, el centro y la serenidad». Cinco décadas atrás, buscó por las calles bonaerenses el álgebra de las rosas, el logaritmo de las parras, aquellos sábados de su primer libro donde «/Yo no soy nadie, / soy tan solo ese anhelo / que se pierde en la tarde/».

Llueve, detrás de los cristales de esta destartalada calle de Madrid, llueve y llueve. «Vuelve a caer la lluvia minuciosa. / Cae o quizá cayó». También en Madrid, también en Argentina, la lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado. Desde el otro lado de esta destartalada calle se lamenta un bandoneón, y entre la lluvia se pierden las lágrimas de Borges y una canción: «Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver no habrá más pena ni olvido» ©

Estudio de figura, 1913 – relieve en bronce

Elie Nadelman

Los habitantes eternos del Bella Nápoles

Mauricio Vallejo Márquez

Frente a la puerta de vidrio está colgado un letrero en mayúsculas que dice: «Hay tamales». Las paredes están colmadas de recortes de periódicos enmarcados en los que se cuenta un poco de su vida y como fondo musical la cafetera italiana acompaña con un leve tronido a una melodía de jazz.

Las mesas oscurecidas por los años comienzan a llenarse. Las meseras disponen el menú y aguardan el pedido. Lo de rigor es el café, lo sirven en un pichel de aluminio que aromatiza la mesa. Vierto despacio su contenido en una taza blanca cubierta en buena parte de rayones grises que son el esbozo de muchas personas que tomaron su bebida acá. Nombres que pueden ser conocidos o extraños para el mundo. No son las tazas originales, aquella en la que podríamos decir con toda certeza que era la preferida de Roque Dalton, pero la casualidad se podría dar porque aún guardan las primeras vajillas.

Tomo mi desayuno y observo el local, con los mismos colores y olores con los que lo visité por primera vez. Pasa una mesera y recoge mis platos. Endulzo el café y veo desde las vitrinas andar a la gente. Aunque uno de sus ventanales está tapado por un enorme puesto de películas piratas, las puertas de vidrio aún muestran que San Salvador está vivo.

Tras el chirrido de la puerta comienza el ritual. Y suave escucho el murmullo de la gente que conversa, leve sonido parecido a la marea que se va haciendo cada vez más fuerte. Entre ellas quizá se esconde la voz de un poeta muerto que aún diserta en una de sus mesas o que aguarda en silencio viendo a los visitantes, calculándolos hasta la saciedad mientras la cafetera italiana vuelve a gri-

tar y mostrar presencia. Pero este ruido no inmuta a la gente que continúa en sus charlas. La mesa es su mundo, donde le dan solución a los problemas del universo.

Desde su fundación el 17 de junio de 1961 dos mujeres han visto pasar los rostros, las pláticas y el tiempo. Sonriéndoles a todos, tratándolos con deferencia al mismo tiempo que haciendo crecer su negocio. La primera fue doña Marta de Matamoros o mamá Campanita quien fundó el lugar y lo bautizó con el nombre de su pueblo natal: Nápoles.

Doña Marta siempre estuvo tras el mostrador sonando la clásica campana para llamar a las habitantes de su mundo, las meseras. Tras su muerte en el 2008 dejó de hacerlo. Se sumó a los habitantes eternos del café y de seguro aún suena la campana entre las disertaciones de sus fantasmas.

El lugar de la fundadora ahora lo ocupa su hija Concepción de Gutiérrez, quien continúa la tradición, después de haber acompañado por 30 años a su madre. Siempre tras la caja registradora viendo entrar y salir a sus parroquianos. Como ya trabajaba con su madre decidió quedarse con el negocio y a pesar de las crisis económicas lo mantiene en pie. Quizá no como en los viejos tiempos. Ahora «los días son lentos», afirma, pero aún los viernes y sábados se llena, así como un poco en las tardes de la semana. No como en las décadas pasadas, esas no van a volver, aunque se encuentren guardadas en sus paredes.

Este café es un testimonio del tiempo en plena cuarta avenida norte de San Salvador, en El Salvador, yaciendo inerte mientras la ciudad cambia. El piso es el mismo, sus paredes siempre se han pintado del mismo color, sus mesas y sillas tienen el mismo estilo, algunas son las originales, pero su homogeneidad no permite distinguir cuales. Lo único que cambia es la cafetera italiana, se han comprado tres.

Pero no sólo es el ambiente lo que atrae a las personas, existen tantos elementos: los círculos, el trato de la dueña o de sus meseras, la tranquilidad.

Bella Nápoles es un lugar para beber café y pensar. Esos lugares que prefieren los poetas, los artistas, los maestros y los intelectuales, de los cuales un buen número murieron en la guerra.

Ante cualquier otro es donde habitan. Eternos huéspedes que jamás van a partir.

El café Bella Nápoles es habitado por esos artistas que poco a poco fueron dejando este mundo. Fantasmas que deambulan entre las mesas de madera y formica café claro y amarillo del mismo tono que las sillas, donde muchísimos escritores y artistas salvadoreños compusieron sus coplas, idearon sus bocetos o emborronaron (antes de ser obras maestras) libros y tal vez cuartillas sin éxito, también elaboraron algunas páginas e ideas que pudieron publicarse o que quedaron en el silencio como sus nombres. Los temas literarios se confunden entre las conversaciones sobre filosofía y política, incluso los proyectos de los realizadores de televisión o las discusiones de negocio.

Los primeros teveprogramas en los que se impartía clases por la televisión de los canales nacionales 8 y 10 se planearon aquí en extensas reuniones en las que aportaban ideas el primer tele maestro Óscar Rodolfo Vega, Jaime Martínez, Antonio Villalta y Carlos Burgos. Entretanto en la mesa siguiente los ejecutivos de la Compañía salvadoreña del café hablaban de la situación del café mundial mientras bebían una taza en el Bella Nápoles. Ese lugar curioso donde habitaba la pasión, donde discutían con fervor defendiendo sus puntos de vista. Como un lugar de utopía donde eran hermanos los anarquistas, los marxistas, los socialistas y quién sabe que otros pensadores. Entre sus mesas hubo peleas y reconciliaciones, como si fueran habitantes de otra dimensión en la que todos eran hermanos.

Allí la palabra se paseaba como una dama esperando que alguien la pronunciara y eso ocurría todo el tiempo, así como los picheles de aluminio rebosantes de café o alguna orden de pizza rellena al mediodía. Mientras los espectros que habitan en sus paredes quisieran hablar, pero su silencio debe ser descifrado como un extraño lenguaje de los códices que dejaron ocultos los náhuat y que sólo el tiempo podrá descifrarlos, porque a veces el idioma o el destino no lo permite.

En pleno centro de San Salvador, donde está la esencia de sus habitantes, las calles angostas, las cuadras simétricas, el bullicio de los autobuses, los vendedores informales, los mendigos, la delincuencia y la cultura, allí sigue el Bella Nápoles.

Convergen niños y adultos para comer pan con café a las 3:00 de la tarde o algún otro platillo italiano o los tamales tan anunciados. Aquí se ha arreglado el mundo, aquí donde parece no haber conferencias ni discusiones, donde las mesas al abrir el local están vacías como en cualquier otro sitio se ha fraguado la intelectualidad salvadoreña.

Ningún artista o intelectual de El Salvador puede decir que no ha visitado este lugar o que no desea hacerlo.

Sus paredes ahora están adornadas por pinturas en un espacio que llaman el Punto convergente de las artes. No se dan recitales o performance como sucede en otras cafeterías que se denominan bohemias o para intelectuales. El café tiene su particularidad, en cada una de sus mesas se analiza el país, el último libro de España o de Francia, el premio Nobel de literatura y tantos temas que más parece un foro multifacético donde se puede hablar de todo, con un ligero jazz como música de fondo y el murmullo de las voces que van haciéndose cada vez más fuertes como una ola hasta que deben cerrar el lugar a las 6:30 de la tarde, porque «el centro está muerto en la noche, es decir usted sabe, es peligroso», dice Concepción de Gutiérrez.

No hay ninguna diferencia entre estos años y la década pasada, el rito es el mismo, las meseras, las dueñas y algunos clientes. Pero hay cosas que han cambiado aunque no se perciban, pequeños detalles como algunas tazas o como el tapiz de pocas sillas. Lo que no cambia es que el lugar escribe la historia.

En sus mesas disertaron los poetas de la generación del 44. Oswaldo Escobar Velado y Pedro Geofroy Rivas, compartieron con los jóvenes, conversaron con los miembros de la generación Comprometida y a más de alguno lo instruyeron en esas mesas café claro. Roque Dalton, Manlio Argueta, Roberto Armijo, José Roberto Cea, Tirso Canales estuvieron en donde ahora luce el Punto convergente de las Artes; bebieron café y escribieron muchas de sus obras. Cea elaboró su novela Ninel se fue a la guerra. Todos los lunes se presentaba a las 8:30 am y escribía hasta que la terminó. Cea es el escritor que más tiempo pasa en el lugar y el único de los Comprometidos que no falla a su cita con el café. Las meseras y la dueña lo saludan con una enorme sonrisa, el mismo saludo que se dan entre parientes.

También se reunieron los miembros del grupo Piedra y siglo en la década de 1970: Jorge Campos, Ovidio Villafuerte, Rafael Mendoza, José María Cuellar, Luis Melgar Brizuela, Ricardo Castro Rivas y el sonetista Ulises Masís. Salvador Juárez también es uno de los visitantes que aún llega a departir. De seguro allí compusieron más de algún verso en sus tertulias o elaboraron cadáveres exquisitos como aún lo hacen cuando se reúnen. También pasaron por ahí los pintores Camilo Minero, Antonio García Ponce, Augusto Crespín, Bernardo Crespín, Armando Solís, Carlos Ramírez Melara y Antonio Bonilla, quienes participaban en las discusiones literarias y filosóficas o esbozaban en sus cuadernos un bodegón o un retrato. Y no podían faltar los escultores como Dagoberto Reyes que religiosamente llegaba a beber café por las tardes y a conversar.

Los actores Enmanuel Jaen y Norman Douglas incluso ensayaron obras y repasaron guiones. Pero ninguno de ellos quedó tan presente entre sus mesas como los escritores que publicaron en la página cultural Cebolla Púrpura: Jaime Suárez Quemaín, Francisco «Tamba» Aragón, Nelson Brizuela, Mauricio Vallejo (mi padre), Alfonso Hernández y Rigoberto Góngora quienes fueron asesinados en la guerra. Los secuestraron, torturaron o ajusticiaron y a pesar de haber muerto son los eternos habitantes del café.

Los otros, los que lograron sobrevivir fueron envejeciendo y las generaciones cambiando. Sin embargo la mayoría de meseras del lugar son las mismas de hace veinticinco años, salvo alguna excepción. Pero mientras queden rostros conocidos Bella Nápoles será el mismo, aunque afuera el tiempo pase.

Las meseras tienen entre 17 y 30 años de servir café, muchas conocieron a los poetas, pero no los recuerdan por nombre, sino por sus rostros o sus apodos. La niña Martita es un ejemplo de ello, con 22 años trabajando en el negocio, les sirvió el café las veces que llegaron, los saludó. Pero sólo al ver las fotos dice «Sí a él lo conozco» y recuerda, en cambio si se mencionan nombres ni siquiera hace el intento de recordar: «tendría que ver la cara, los nombres no los recuerdo». Ellas aún los ven llegar por las tardes, algunas creyeron que tras los Acuerdos de paz de 1992 los verían atravesar las puertas de cristal para pedir el café de las 3:00 de la

tarde, pero con el paso de los años las esperanzas se convirtieron en resignación.

Estas mujeres escucharon las pláticas de ellos como oír la lluvia. No pusieron atención en todos esos discursos que se confundían con los debates de los gnósticos, lo estudiosos de los ovnis e incluso con los neuróticos anónimos, porque en ese lugar cabían y caben todos los temas. Para ellas era lo mismo, eran clientes más, a los cuales sin conocerlos les guardaban cariño. Pero en los utensilios del café sobrevivieron esos temas. En sus tazas, las cuales aún parecen seguir allí, bebieron café los poetas mientras conversaban de historia, de literatura y de pintura, como de sus hijos, de la cuadra o del clima. Las charlas parecían no tener fin y tras una venía la otra, tras las salida de algunos llegaban otros y la tertulia parecía infinita.

Es una cafetería igual a muchas que como ella se encuentra en el centro de San Salvador, pero existe algo que la hace diferente, en ella habita la historia y se sigue escribiendo como sucedió en los años turbulentos del siglo XX. La gente encontró en el café su refugio. Mientras las calles eran hervideros donde los salvadoreños no sabían si regresarían a casa o no tras el trabajo o el estudio, porque podían ser asesinados por pensar diferente o parecerse a alguno que fuera un revolucionario o por que la mala suerte permitiera a una bala perdida frenar sus vidas.

Las cafeterías se volvieron el lugar perfecto para ampliar las horas de tranquilidad, se convirtieron en templos donde el café y el pan eran la comunión perfecta. Sin quererlo allí dejaron la vida y su juventud muchos de ellos. En esos años los cafés Skandia, Lutecia, Doreña, Teatro y el Bella Nápoles eran los lugares preferidos, de estos sólo sobrevive el último a pesar de haber sufrido dos incendios y tres mudanzas.

Bella Nápoles no sólo fue un lugar de reunión sino refugio de muchos durante la década de 1960, allí se escondieron de la Guardia Nacional los poetas perseguidos. Los maestros que desarrollaron huelgas, protestas en la plaza Dignidad Magisterial y mítines en el Centro de San Salvador vieron en él un oasis que fue irrespetado al iniciar la década de 1980 cuando las cosas fueron diferentes.

El doce de julio llegaron a secuestrar al poeta Jaime Suárez Quemaín y al fotoperiodista César Navarro. Dos chacales vestidos de negro los aprehendieron y a punta de pistola los llevaron a una brutal muerte, tras torturarlos. A pesar de las torturas Suárez conservó el dedo pulgar entre el índice y el anular, que en El Salvador es una señal de irrespeto que significa: «ma», como una provocación a sus captores y un símbolo que caracterizaba a la Cebolla púrpura. Desde ese momento las cosas cambiaron. Toda esa magia de ensueño se disipó y la gente emigró, dejaron de frecuentar el lugar hasta que las cosas se calmaron o hasta que las balas dejaron de sonar.

Esa tarde quedó vacía su mesa y su taza medio llena, pero la cafetería no cerró. Y aunque se corrió el rumor de que era peligroso visitarla, la gente siguió llegando. Quizá a la espera de ver a Suárez disertando acerca de algún poeta. Total, en sus paredes habitan estos fantasmas que con el tiempo se fueron sumando los pintores Camilo Minero y Antonio García Ponce. Mamá Campanita aún los observa tras la caja registradora y suena la campana.

En el café se siente la presencia de todos, en él quedan. En la esquina cerca de un ventanal se encuentra la mesa donde departieron Mauricio Vallejo, Jaime Suárez, José Roberto Cea y Julio Artiga. Los dos primeros fueron mártires, los otros sobrevivieron. Cea siempre llega, mientras el otro salió del país y no ha vuelto al café. Los mártires se sentaban siempre uno frente al otro, mientras los otros dos también. Era su posición de costumbre, cerca de la ventana para ver pasar a la gente, para observar el mundo de afuera como lo hacen los poetas. Hoy las sillas están vacías y los fantasmas de estos dos poetas conversan por la eternidad mientras el resto de mortales entran y salen del café.

No varían las tardes en el viejo café. Siguen llegando muchos de los que vieron a esos poetas, llegan y se sientan en silencio a observar el local, estudian con cuidado sus paredes y toman un sorbo de su bebida. Se sientan silenciosos y ven las horas pasar en esas paredes crema. Beben café y observan a su alrededor como las mesas continúan llenándose, estudian viejos rostros y entre ellos los nuevos que se suman a la tradición, así como los turistas que saben que el tiempo se estancó aquí. Salgo del café y regreso al mundo. Y sin quererlo los escritores muertos surgen de una

columna y se sientan a conversar como lo hicieron cada tarde antes que los silenciaran.

Así como pasa todos los días a las 6:30 de la tarde cuando las persianas de acero cubren las puertas de vidrio.

Fuentes

1. Noticia Secuestro de Jaime Suárez, *La Prensa Gráfica,* 12 de julio de 1980.
2. Artículo «Café Bella Nápoles», periódico *Más!,* 6 de julio de 2002.
2. Artículo «La historia y los recuerdos tienen olor a Café», Revista Dominical, *La prensa Gráfica,* 14 de noviembre de 2004, pág. 26 y 27.
3. Artículo «Un Café desde Italia», Revista Dominical, *La prensa Gráfica,* 14 de agosto de 2005, pág. 4 y 5.
4. Columna de Marvin Galeas, «El café de los poetas muertos», el *Diario de hoy,* 3 de agosto de 2006.
5. Artículo «La Ciudad perdida de Jorge Castellón», *Suplemento Cultural Tres Mil,* Diario Co latino, mayo de 2011.
6. Entrevista con Concepción de Gutiérrez, propietaria.
7. Entrevista con José Roberto Cea, escritor miembro de la Generación Comprometida.
8. Entrevista con Carlos Burgos, ex director de televisión educativa de El Salvador.
9. Entrevista con Inmer Ayala, psicólogo.
10. Artículo «El Café Bella Nápoles» de Carlos Burgos, *Suplemento Cultural Tres Mil* Diario Co Latino, 17 de junio de 2011.
11. Libro *A los que ya no están,* dirigido por Ingrid Lebherz, ediciones Heinrich Böll, octubre de 1999.

Las revistas *Postismo* y *La cerbatana*

Rafael de Cózar

Entre otras distinciones que podemos hacer en el ámbito de las revistas literarias de la modernidad, parece fundamental el que estas hayan tenido un papel como vehículo de una escuela y órgano de expresión de un movimiento, revista de grupo, o tendencia, modelo que se distancia de las demás revistas literarias, o culturales, de carácter más general. De este modo podemos considerar a algunas como claramemnte militantes, por ejemplo del romanticismo, del modernismo y, muy especialmente, de las vanguardias, como es el caso de *Grecia, Ultra* y más tarde las revistas *Postismo* y *La cerbatana*, fundadas en Madrid, en 1945 por Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, cada una de ellas con un sólo número publicado.

Este tipo de revista no puede estudiarse, por tanto, independientemente del movimiento al que sirve de expresión, pues suele ser el núcleo central de él, y base de la teoría estética que defienden, por encima incluso de la obra de cada uno de los miembros que lo componen.

Manifiestos, revista y estrépito han sido señalados como factores esenciales de la vanguardia histórica[1], por lo que suele excluirse de ella a los movimientos que no cumplieron los tres requisitos, lo cual no tiene, a mi parecer, demasiado fundamento, ya que no podemos negar, por ejemplo, la importancia del surrealismo en España, aunque no hubiera muchas revistas claramente representativas, ni un grupo coesionado. La vanguardia fue, en definitiva, un proceso con impulsos diversos, no homogéneos, ni

---

[1] Suele definirse como tal a la primera vanguardia, de inicios del siglo hasta la segunda guerra mundial, para distinguirla de la llamada vanguardia experimental, que se desarrolla tras la guerra: Letrismo, Espacialismo, Concretismo, etc.

de igual trascendencia histórica y estética, eslabones de una cadena que a menudo están muy implicados con lo que les precede (Futurismo, Dada, Surrealismo), por lo que, incluso los que tienen una estética muy definida, no pueden analizarse aisladamente, sino como parte de ese proceso y, a veces, como sucede con el movimiento postista, muy implicados y explicables por su momento histórico.

Algunos movimientos tuvieron escaso eco social, pero sí claras repercusiones en los que le siguen. Otros destacan por sus planteamientos teóricos, aunque sea reducida la producción creativa, mientras a algunos les sucede precisamente lo contrario. También los hubo de clara trascendencia histórica, mientras otros, sin embargo, no han dejado secuelas, aunque, en definitiva, forman un conjunto que, arrancando del simbolismo, supone la más agresiva ruptura estética de la modernidad, de igual modo que la revolución industrial viene a ser la base a la que la vanguardia va ligada.

De todos modos es cierto que ateniéndonos a la producción literaria de la vanguardia en su conjunto, y en tanto que revolución formalista (de los lenguajes estéticos), resulta fácil encontrar coincidencias entre los ismos –incluso aunque se opongan entre sí por su teoría– pero además, también encontramos coincidencias muy acusadas con otros momentos y acttitudes a lo largo de toda la historia, sobre todo en los llamados «artificios extravagantes», «rarezas literarias» y «fórmulas artificiosas», las cuales también se centraron en forzar y potenciar las dimensiones musicales o visuales del idioma.[2] Acrósticos, laberintos, emblemas, caligramas, poemas en eco, centones, retrógrados, lipogramas y las diversas formas de exagerada aliteración suponen la vía de contacto, pero ahora, en la vanguardia, ya sin atenerse estrictamente a tales fórmulas que, en definitiva, venían señaladas en los tratados de retórica y poética desde fines del siglo XVI.

En este punto el Postismo es tal vez uno de los ismos más implicados en esa tradición artificiosa y lúdica, aparte de que sí se

---

[2] Acrósticos, laberintos, caligramas, centones, laberintos, emblemas, letreados, etc., se vienen haciendo desde las raíces literarias griegas. Véase Rafael de Cózar: *Poesía e Imagen.* Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

cumplieron los ya señalados requisitos vanguardistas, aunque su duración fuera muy reducida. El primer y único número de *Postismo* y el también único y primero de *La Cerbatana*, a pesar del estrépito que provocaron, no pasa de un año, lo cual se explica perfectamente por las circunstancias históricas de la posguerra española. En ellas está la raíz, la motivación del Postismo, un movimiento que nace sobre todo como reacción lúdica, como postura de rechazo ante las líneas artísticas clasicistas –el grupo y revista *Garcilaso*– favorecidas entonces por el régimen, una reacción que tuvo además otros frentes fundamentales, como el libro *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, o la línea que marcará el grupo «Espadaña», de León. No es difícil deducir que ante aquel anacrónico neoclasicismo que representaba el grupo «garcilasista» sólo quedaban esas dos posturas: la orientación lúdica del vanguardismo y la orientación hacia compromiso, siendo evidente que la primera no podía triunfar, dados los antecedentes políticos con los que se ha relacionado la vanguardia.

De hecho esta vinculación ideológica ha perjudicado al estudio de la vanguardia española, y del Postismo en concreto, hasta la década de los setenta. Un ejemplo evidente es que hasta esas fechas y salvo algunos casos aislados, los tres estudios fundamentales sobre el surealismo español lo llevaron a cabo estudiosos extranjeros: Vitorio Bodini, Paul Ilie y Brian Morris, al tiempo que del Postismo se nos daba la imagen de un trasnochado surrealismo sin la menos trascendencia, si es que se le citaba. De hecho las dos revistas nunca fueron reeditadas hasta el presente[3], y la obra de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro quedaron marginadas hasta el inicio de la transición, siendo Félix Grande el primero que dió a conocer con cierta repercusión la poesía de Ory[4].

Esta marginación es más significativa aún al ser el Postismo uno de los pocos movimientos españoles, junto al Ultraismo, que

---

[3] La edición facsímil de ambas revistas en un cuaderno ha visto la luz en una coedición de la Junta de Andalucía y la editorial Renacimiento en mayo de 2010, con prólogo de R. de Cózar.

[4] Félix Grande: *Carlos Edmundo de Ory: Poesía. 1945-1969.* Barcelona, Edhasa, 1970.

podemos considerar en la ortodoxia vanguardista, muy superior al resto, por ejemplo, en manifiestos, en conciencia de grupo, en cohesión interna. Salvo algunas revistas y grupos catalanes, o el de los ya citados ultraistas y el grupo tinerfeño de *Gaceta de Arte*, pocos más podríamos señalar que coincidan en España con los perfiles de los ismos históricos, pero hay que tener en cuenta también que el Postismo se presenta como epígono, post-ismo, es decir, lo que va detrás de estos, o el último de ellos, aunque hoy no es difícil constatar que, en realidad, fue más bien el antecedente en España de la llamada literatura experimental, la segunda vanguardia, coincidiendo en el mismo año de 1945 en que Isidore *Isou inaugura en Paris el movimiento Letrismo, o el Espacialismo*, de Pierre Garnier.

Las peculiares cisrcunstancias históricas que vive España, ausente en las dos guerras mundiales, pero con una propia y con su consiguiente dictadura, explica la falta de sincronía con Europa, salvo en el caso del Postismo. El proceso de rehumanización iniciado en las artes hacia 1930 llevó a la mayoría de los autores a distanciarse del formalismo (purismo radical) de los primeros movimientos de vanguardia, entendiendo a esta como algo ya acabado, una estética superada, hasta el punto de que incluso al surrealismo se le presentó como un neorromanticismo, una especie de revolución integral en la que el arte sería sólo una faceta más. Esto situaba al Postismo de 1945 en un evidente anacronismo, ya que se fundamentaba, sobre todo, en el refuerzo musical del idioma, una actitud formalista, de alquimia del lenguaje, que representaría para algunos un claro evasionismo lúdico, lo que supone olvidar el momento histórico y el contexto en que surge, como reacción al sistema, el cual intuyó claramente el fondo revolucionario del movimiento, y le aplicó la censura.

Si en todo caso fuera un movimiento anacrónico con respecto al proceso español, no cabe duda de que está, como ya hemos señalado, el plena sincronía con el proceso artístico europeo, de modo que, en realidad, el Postismo no fue el último de los ismos, sino el primero de la vanguardia experimental, con la que coincide en muchos planteamientos.

El factor histórico es por tanto determinante, ya que como reacción lúdica y revolucionaria en el plano estético, con eviden-

tes conexiones con el surrealismo, el movimiento postista estaba abocado a su pronta desaparición, dada la vinculación ideológica de las vanguardias, lo que llevó a la disolución del grupo y cese de las revistas. Pero no podemos hablar por ello de fracaso, pues el movimiento cumplió su función de agitación por la que había nacido y dejó evidentes secuelas en autores como Juan Eduardo Cirlot, Francisco Nieva, o Fernando Arrabal (los cuales han reconocido esta relación), así como en los poetas experimentales de los años sesenta y setenta que consideraron a Ory y al Postismo como precedente de las nuevas líneas

Sin esta dimensión histórica el movimiento no tendría sentido, ya que la ruptura con las tradiciones literarias, con el academicismo, los dogmas y la preceptiva ya lo habían hecho las primeras vanguardias, pero es el Postismo el que más claramente nos remite, como ya señalamos, a esa tradición muy antigua (desde el periodo helenístico griego) de las fórmulas extravagantes y los artificios retóricos, ahora en una orientación clara hacia la musicalidad, el ritmo, el juego de palabras, lo que más adelante, ya en la poesía experimental, se llamará poesía fonética[5].

El reducido volumen de textos propiamente postistas tiene que ver la esaca duración del movimiento como tal, aunque se muestren ecos en la obra posterior de Ory y de Chicharro, algo que contrasta con la extensión de los manifiestos del movimiento.

También destaca el Postismo, además del ludismo formal, por el elemento del humor sobre todo porque este, salvo en el caso de Gómez de la Serna, o el de dramaturgos comno Jardiel Poncela, no es muy habitual en la vanguardia española, en cierto sentido más «seria», o con mayor aspiración de trascendencia. De hecho, aparte de los autores que se centran en el ámbito específico del humor, este rasgo puede extenderse en la literatura española del siglo XX en general, que a veces se acerca más al humor negro, a la ironía, desde el pesimismo. En esto puede haber influído el contexto histórico, ya con un fuerte acento decadentista desde fines del siglo XIX, a lo que hay que unir la guerra civil y

[5] Los diferentes movimiento de vanguardia, desde el cubismo, o el futurismo, habían tendido más bien a potenciar los valores gráficos del idioma, juego con el espacio de la página, la tipografía, etc.

una larga posguerra sin demasiadas razones para el humor puro. El mejor ejemplo lo tenemos precisamente en Gómez de la Serna, autor genial y destacado miembro de la vanguardia europea, plenamente reconocido por la crítica, pero muy poco difundido y leído.

Ese estilo lúdico y desenfadado, con el referente del humor, es claramente visible en las revistas, en su diseño formal y en sus contenidos. De hecho, como ejemplos de revista de grupo, compaginan la actividad crítica y la exposición de sus principios teóricos, con la de difusión de la creación postista en los diversos géneros, mostrando desde el primer momento la voluntad de trascender los márgenes estrictamente literarios, para presentarse como una «nueva estética», que pretendía también acger la vertiente plástica y, sobre todo, la musical. Esto explica que también esté presente la crítica de arte, las referencias sobre exposiciones y la obra de pintores, y escultores, con dibujos de los propios postistas, y que en *La Cerbatana* se incluya también crítica de cine, que los postistas entendían como la más completa y menos aprovechada de las artes. Esa preocupación estética, alentada sobre todo por Eduardo Chicharro, quien demuestra un conocimiento profundo y extenso del arte y de las teorías artísticas de la época, les lleva a anunciar:

> «Literatura, poesía, pintura, arte, estética, plástica, eso es todo lo bueno, lo necesario, lo útil de una revista como la nuestra (...) Hablamos de literatura porque somos poetas; hablamos de pintura porque somos pintores; amamos el arte porque somos artistas („,) (Postismo. pag 2)

El día 20 de enero de 1945, en los periódicos *ABC, Arriba*, y *Pueblo*, de Madrid, aparece un anuncio que dice:

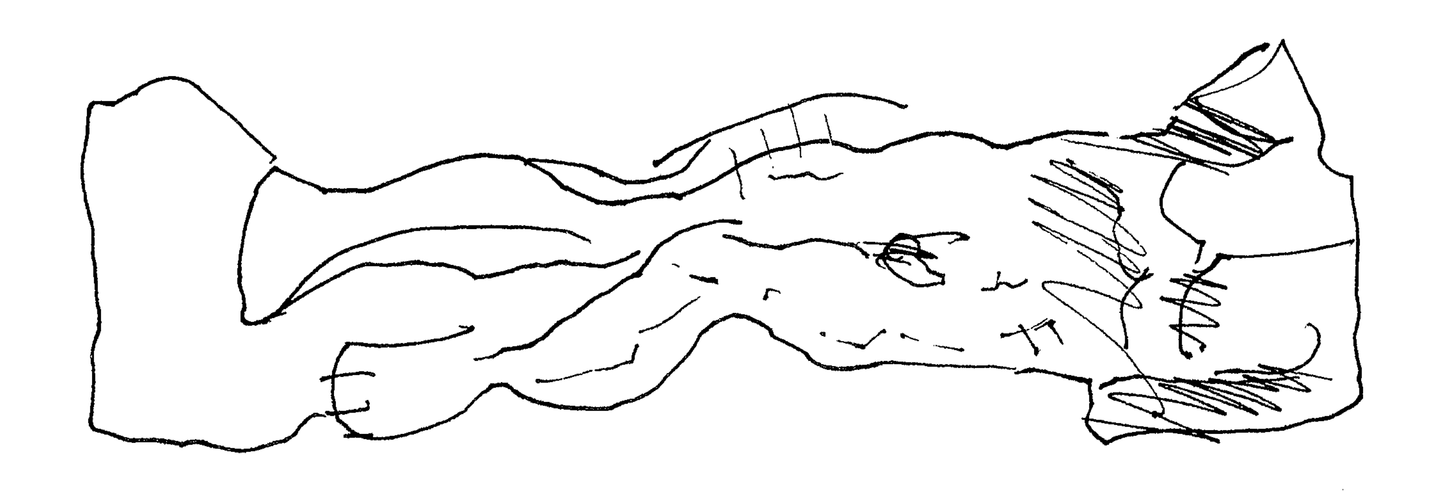
> España lanza el Postismo. Un grupo de jóvenes poetas y artistas acaba de lanzar en Madrid el programa de un nuevo movimiento estético de tendencia plástico-literaria. Son sus fundadores Eduardo Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, un pintor y dos poetas, y le llaman a este movimiento Postismo. Como órgano de prensa del Postismo saldrá

en este mismo mes una revista que tomará el título de la escuela citada.

Parece evidente el papel principal de Eduardo Chicharro (veinte añor mayor que Ory) en los manifiestos, los cuales revelan un conocimiento profundo de la vanguardia europea. Su padre, pintor reconocido y alumno de Sorolla, fue director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Roma, ciudad en la que vivió la familia hasta 1925. Carlos Edmundo de Ory es, por su parte, el poeta motor del grupo. Se da la coincidencia además de que su padre, Eduardo de Ory, poeta modernista, amigo de Darío, había publicado un libro, *Rarezas literarias* en el que encontramos muchos de esos artificios formales con lo que coincide el Postismo. En cuanto a Silvano Sernesi, hijo de un financiero Italiano, su papel principal fue el de aportar el dinero para la revista.

Entre los allegados al movimiento estuvieron también Ángel Crespo, Juan Eduardo Cirlot, Gabino Alejandro Carriedo, Félix Casanova de Ayala, Antonio Fernández Molina, Carlos de la Rica, Federico Muelas, José Fernández Arrollo, entre otros, aparte del ya citado Francisco Nieva. Este y Arrabal son lo que proyectaron hacia el teatro algunos de los planteamientos de Postismo ©

El hombre 1989 – Jano



W. Lehmbruck

Primeros pasos en la obra de Leon Damas

Fernando Cordobés

Es probable que la poesía de las islas de habla francesa y créole del Caribe, sea una de las de mayor vitalidad y significación en Occidente desde la última posguerra. Paradójicamente, es probable también que sea una de las menos difundidas o más aisladas del continente americano. Todo el Caribe en sus distintas lenguas, ha constituido la raíz de una poesía incisiva y profunda con ejemplos como los de Nicolás Guillén, Fayad Jamís y Manuel del Cabral en español, o los del jamaicano Claude McKay oel santaluciano Derek Walcott en lengua inglesa. La presencia de voces como la de Aimé Césaire y Edouard Glissant en Martinica,la de Jacques Roumain, Anthony Phelps y Felix Morisseau-Leroy, en Haití y, dentro de ese mismo medio ambiente la de Leon Gontran Damasenla Guayana Francesa, hablan de un panorama tan vasto y singular como abundante en polémicas político-culturales e ideológico-lingüísticas que se han prolongado hasta la actualidad.

El trágico nacimiento de Haití como territorio libre, su ocupación entre los años 1915-1934 por tropas de los Estados Unidos, las dictaduras feroces de Papa Doc y su vástago Baby Doc, su más que incierto presente, además del ejemplo tajante de que Martinica, Guadalupe y Guayana, entre otras islas y territorios de influencia francesa, son aún reductosmás o menos maquillados de una herencia colonial prolongada, desvelan en gran medida el origen y los fundamentos de una poesía variada, estremecida y a la vezfirme y contundente en su actitud hacia una cultura de opresión y aplastamiento sutil. En la poesía de estos territorios se han dado cita los conflictos derivados de una identidad confusa, la búsqueda de esa identidad a través de las distintas geografías humanas de los pueblos que los habitan y un pasado común de esclavitud, plantación y desarraigo. Todo ello bajo el rigor de una

lengua símbolo de la opresión. «Soy negro y toneladas de cadenas, tormentas de golpes, ríos de escupitajos, chorrean sobre mis hombros», escribiría elocuentemente el martiniqués Frantz Fanon en un grito mezcla de dolor y de acusación.

Aún a riesgo de caer en cierta generalización, se puede afirmar que la poesía caribeña de los territorios francófonos, posee una vitalidad que es la expresión esencial de una intimidad herida. En ella se adivinan retales y ritmos viscerales de la herencia africana mezclados con una nueva realidad alejada del continente madre. Son como destellos de las antiguas culturas, sin olvidar el paisaje del nuevo mar obsesivamente presente en todas las obras. Son los elementos que constituyen el cuerpo de una poesía reveladora aún por escuchar con atención en este tiempo de profunda desorientación filosófico-moral en Occidente.

Uno de los pioneros de esta poesía fue el guyanés Leon Damas, conocido principalmente por su obra poética, en concreto por la colección reunida bajo el título *Pigments* (1937).Fue también cofundador del movimiento de la negritud junto a Aimé Césaire y Leopold Sedar Senghor. Damas perteneció de alguna forma, a la periferia dentro de la periferia, pues la Guayana Francesa siempre fue un territorio un tanto al margen del ámbito del Caribe a pesar de pertenecer a él, y también aislado del propio continente americano al que pertenece. Quizás por ello tuvo que buscar las señas de identidad de su poesía en los ritmos característicos del blues, del jazz, en el de los tambores africanos. En ella se refiere a menudo a temas como la alienación, la pérdida y la persecución racial. Al resumir la carrera literaria de Damas, el escritor, poeta y crítico guyanés (en este caso nacido en la antigua Guyana Inglesa), Oscar Ronald Dathorne declara que Damas «fue un poeta que creía firmemente en una causa, pero que no permitió que esa causa embotara su visión... Su poesía no enfatiza la colisión entre varios mundos, sino la forma en la que la humanidad puede triunfar y superar obstáculos artificiales».

Damas nació en la ciudad de Cayenne, en la Guayana Francesa. Creció en una familia mulata de clase media y en un ambiente que le forzó a aceptar desde su juventud como única,la cultura francesa y sus costumbres. Su antipatía por la asimilación cultural floreció más tarde como uno de los temas principales de su poe-

sía, especialmente en su obra *Black-Label* (1956). Asistió a la escuela elemental y secundaria en Cayenne y en Fort de France, la capital de la isla de la Martinica, antes de viajar a Paris a comienzos de la década de los treinta del pasado siglo XX. Allí se matriculó en la Universidad de Paris donde estudió literatura, lenguas orientales, historia, leyes, economía y etnología. Durante su estancia en la capital francesa se unió al movimiento surrealista y publico varios poemas en 1934 en una revista del prestigio de *Esprit*, fundada por Emmanuel Mounier en torno al grupo *Ordre Nouveau* que se movía en la nebulosa de los no conformistas de los años treinta.

Fue en París donde conoció a Leopold Sedar Senghor y a Aimé Césaire con quienes creó el movimiento de la Negritud, además de la revista de corta duración *L'etudiant noir*. Publicó su primer libro *Pigments* en 1937. Su segundo libro *Retour de Guyane* (1938), fue una crítica contra el colonialismo francés desarrollada sobre la base de un estudio etnográfico quellevó a caboen 1934 sobre los llamados negros de la maleza de la Guayana Francesa. Después de la Segunda Guerra Mundial, en la que desempeñó un papel activo en la resistencia, Damas continuó con su investigación de la cultura africana en el Caribe y en América del Sur. Desde 1948 hasta 1951, representó como diputado a la Guayana en la Asamblea Nacional y a partir de 1966 comenzó a trabajar como representante para la Sociedad Africana de Cultura en la UNESCO. También enseñó literatura contemporánea y literatura africana en la Universidad de Howard en Washington D.C.

Las principales preocupaciones poéticas de Leon Damas se centran en el racismo, en los problemas derivados de la identidad como consecuencia de la aplicación de la política de asimilación practicada por el colonialismo francés, así como la debilidad de la cultura y de la sociedad occidental. Narrados en primera persona por un personaje que asume el papel de víctima, los poemas de *Pigments* constituyen el más vehemente y directo tratamiento de todoslos temas mayores de su obra. En poemas como «Ils sont Venus ce soir», con la imagen de los comerciantes de esclavos interrumpiendo una danza africana, Damas construyó una dicotomía entre blancos y negros. A través de ella sostenía la idea de que los negros eran gente explotada, mientras que los blancos eran

los explotadores que querían robarles a los negros principalmente su identidad africana:

Llegaron una tarde en la que el tam
Tam
Sonaba
Ritmo
Tras
Ritmo
En frenesí de ojos
En frenesí de manos, en frenesí de pies
De estatua
Y después
Qué cantidad de Yo
Cuántos Yo, cuántos Yo, Yo, Yo
Murieron
Desde esa tarde en la que el tam
Tam
Sonaba
Ritmo
Tras
Ritmo
En frenesí de ojos
En frenesí de manos, en frenesí de pies
De estatua.

En otro de sus poemas, «Solde» habla sobre la incomodidad y alienación que siente como miembro de la sociedad occidental, mientras que en «Hoquet», se lamenta de su educación burguesa. En *Realité* confiesa la vergüenza que siente por sentirse culturalmente blanco. En *S.O.S.* sugiere que la relación establecida entre los negros colonizados y los blancos colonizadores, es similar a la de los judíos con los nazis durante los años que condujeron a la Segunda Guerra Mundial. En otros poemas, Damas ataca a la religión occidental y la tilda de hipócrita. Ridiculiza el doble rasero de la sociedad francesa, argumentando que a pesar de que un negro pueda actuar como un blanco, siempre se le considerará un ciudadano de segunda categoría. En «Contre notre amour qui ne

voulait rien d'autre», por ejemplo, denuncia el uso malintencionado de la maldición sobre Ham, según la cual uno de los tres hijos de Noé sufrió una maldición por la cual su piel y la de sus descendientes sería negra, lo que sirvió para justificar la discriminación racial, la subyugación y la esclavitud sobre la base de una supuesta verdad bíblica narrada en el Antiguo Testamento:

Contra nuestro amor que no quería ser más

Que ser bello como un cuernito de la luna
En medio del cielo
A medianoche
Y puro como la primera risa de un recién nacido
Y verdadero como el verbo ser
Y fuerte como la Muerte de donde nos viene toda vida
Contra nuestro amor que soñaba vivir al aire libre
Que soñaba vivir su vida
Vivir una vida
Que no fuera
Ni vergonzosa
Ni leprosa
Ni trucada
Ni truncada
Ni traqueteada
Ellos invocaron a Noé
Y Noé llamó a Matusalén
(...)

cuidado
aquí peligro
desvío
coto reservado
terreno privado
espacio reservado
prohibido entrar
ni perros ni negros sobre la grama.

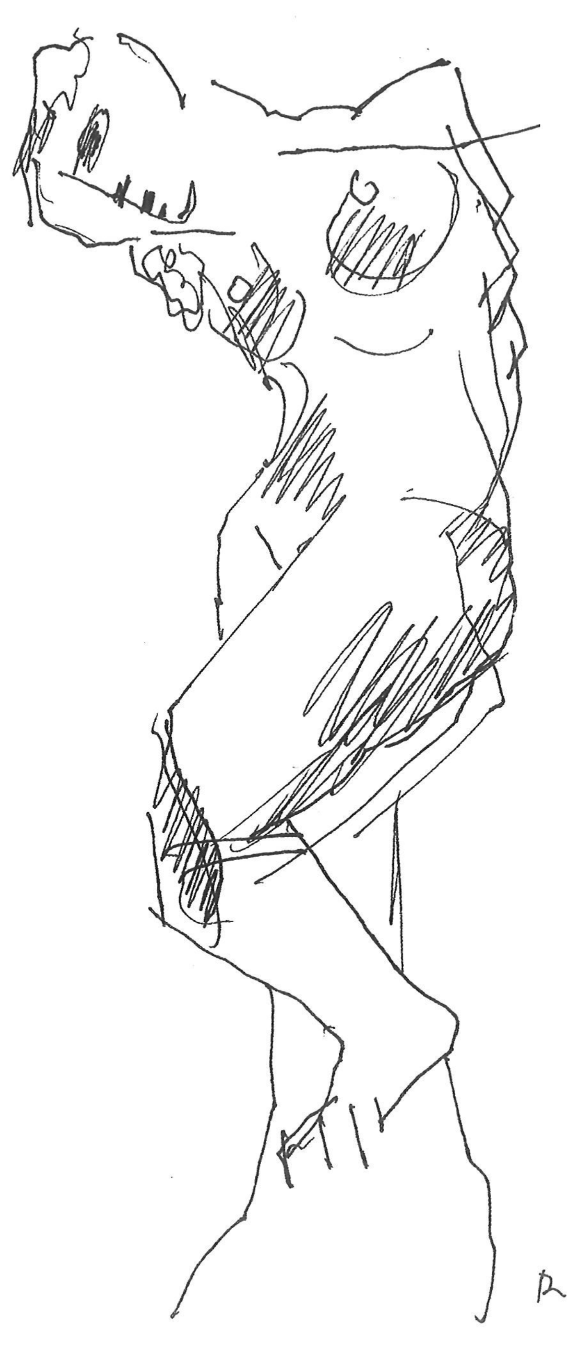
Black-Label, el único libro de un solo poema en la obra de Damas, documenta las cavilaciones y reminiscencias de un negro

exiliado durante una tarde mientras bebe una botella de Black-Label. Preocupado por el desprecio que se puede llegar a sentir hacia uno mismo, así como por el «servilismo negro», el poema se refiere a lo que el profesor y crítico nigeriano J.M. Ita llama «las catastróficas consecuencias de haber sido criado para despreciar lo que uno es y no poder hacer nada excepto ser.»

Los poemas de amor de Damas agrupados en *Graffiti* (1952) y en *Névralgies* (1966) se centran en la pérdida y en la ausencia de una realización personal. Entre sus obras en prosa se incluyen la ya citada *Retour de Guyane* y *Veillées noires* (1943), una colección de cuentos populares que combinan elementos culturales africanos, amerindios y europeos, recogidos de las distintas tradiciones orales que pueblan el territorio de la Guayana Francesa. En ellos se centra en temas como la capacidad de los sojuzgados para sobrevivir, así como en la injusticia que emana de un orden social basado en criterios de raza.

En general, la crítica coincide en que *Pigments* es la obra más destacada e imperecedera de Damas. Ninguna de las siguientes, argumentan, iguala su intensidad y urgencia. La mayor parte de ellos tienden a centrarse en los logros estilísticos de la poesía de Damas, especialmente en el uso que hace del humor, de los ritmos musicales, de las repeticiones y de la heterodoxia tipografía. Poemas como «Bientôt», por ejemplo, están completamente estructurados en forma de repetición, con lo cual el autor, sirviéndose de una rítmica musical,invoca un sentido de retorno, de totalidad. El recurso a esas técnicas le otorga a su poesía en ocasiones la apariencia de una extrema simplicidad, con lo que Damas demuestra una capacidad innata de manipular el lenguaje para lograr efectos complejos. En relación al humor que aparece en sus versos, abunda la inversión de estereotipos y el uso frecuente de juegos de palabras. El título de unos de sus poemas, «Nuit Blanche», por ejemplo, es un intraducible doble sentido que puede referirse a una noche insomne en blanco o a una noche que el protagonista del poema ha pasado rodeado de blancos. Hay muchos críticos, sin embargo, que no se ponen de acuerdo en última instancia sobre el sentido último de la poesía de Damas. Mientras unos sostienen que tan solo es un poeta de la Negritud, otros argumentan que su poesía trasciende su contexto inmediato, como sucede, por

ejemplo, con sus poemas de amor que son anónimos desde un punto de vista racial. Anecdótico o no, a la altura de otros grandes poetas francófonos como Césaire o no, lo cierto es que Damas es una referencia indiscutible en la génesis de la literatura y de la ideología de lo que es hoy el Caribe



"Voces interiores" Vero. 1894

RODIN

Caza mayor, historia y ficción

Aquilino Duque

El nacimiento de una novela suele ser algo muy complejo. El mundo del novelista existe desde que éste viene al mundo y crece y se desarrolla con él. Hay muchas maneras de crecer y desarrollarse y en ellas, cómo no, influyen la afición a la lectura y las dotes de observación. También es importante la memoria, una memoria que suele ser selectiva, y el toque del que recuerda está en seleccionar aquellos recuerdos que puedan tener interés para el posible lector, que contribuyan a avivarle las potencias del alma, a saber, la memoria, el entendimiento y la voluntad. Para que todo eso, que está en potencia, pase a ser acto, hace falta que salte una chispa y encienda el motor. En *Caza Mayor* es posible que esa chispa haya saltado entre los dos capítulos, el primero y el último, que enmarcan en una especie de paréntesis temporal el grueso del relato, y esa chispa es la de una cacería organizada con ocasión de una visita principesca. Esos dos capítulos vienen pues a ser como dos polos de una pila eléctrica, y no nacen de la nada, sino de un diario que un hijo mío encontró un día en el «Jueves», el Rastro de Sevilla. Como quiera que yo mismo he llevado diarios durante gran parte de mi vida, siento un respeto imponente por los diarios de los demás, pues la quema o la destrucción de un diario es como hacer morir de nuevo a su autor. El autor del que llegó a mis manos no me fue difícil de rastrear y así pude completar bastantes datos al respecto con personas más o menos allegadas a él. Esos datos puede que bastaran a un novelista para fabular sobre él, pero no fue ése mi caso, y me limité a utilizar el diario como mera fuente de ambientación de unas costumbres y una época. Esa época, cifrada en el año de 1927, coincidió con la principesca visita de que hablo más arriba y cuyos protagonistas serían los que en realidad darían paso a todo lo que viene después, en las

terribles décadas de 1930 y 1940. No es que el autor del diario no desempeñe un papel en la obra, en los capítulos con que ésta se abre y se cierra, pero en una obra en que lo real y lo ficticio andan tan revueltos, quiero aclarar que la peripecia en que se ve envuelto es mera ocurrencia mía, aunque no lo parezca por lo verosímil.

Lo mismo cabe decir de otros lances y otros papeles en los que yo mismo me he sentido tan envuelto que no me ha sido posible eludir la tentación de hacer, como Hitchcock en sus películas, alguna que otra breve aparición. Dicho esto, tengo que decir que tal vez sea ésta la novela mía que más literatura del género me ha hecho consultar. Muchos de los personajes reales que aparecen me han interesado a lo largo de los años y he querido saber más sobre ellos y si sobre ellos he escrito es para evitar que se me olvide lo que haya podido averiguar. En muchos de ellos ha habido una dimensión artística importante y, en cierto modo, han hecho un arte de su arriesgada profesión. Poetas, toreros, escritores, críticos de arte, han contribuido al esfuerzo de guerra sin más armas que el engaño, el disimulo y el hábito de descifrar logogrifos, criptogramas, jeroglíficos, palimpsestos y fugas de letras. Sirvan de consuelo al que leyere los sudores que a mis personajes costaban descifrar documentos de los que dependía la suerte de muchos.

Uno de los personajes de esta novela, don Ramón Serrano Suñer, decía de un gran amigo suyo con fuertes inclinaciones hacia la política y la literatura que los que lo querían, no le entendían, y que en cambio no lo querían los que podrían entenderle. Su caso no es único, por desgracia, y es frecuente, por no decir normal, en todos los tiempos. Somos cultos de oídas e ilustrados de referencias, y muy en especial los más próximos a ciertos autores raros, entre los que me cuento. De no haber por medio un premio importante o un escándalo, es difícil que el gran público se sienta atraído por un francotirador de la literatura. Yo no me tengo por otra cosa, ya que si algún día tuve la ingenuidad de hacer carrera con las letras, la vida se encargó de desengañarme. Digo hacer carrera cuando lo que debería decir es hacer negocio. No censuro con esto a los que hayan triunfado en ambas pruebas, en particular a aquellos que han tenido la suerte o el arte de sacar partido de un talento indiscutible y cuya obra es una prueba permanente de la justicia de su éxito.

En lo que toca a la novela, siempre digo, parodiando a Montaigne para no ser menos que Ortega, que la amenidad es la cortesía del novelista, pero por experiencia sé que para seducir y atraer lectores no basta con ser cortés y ameno. Para mí ser cortés consiste en suponer que el posible lector comparta mi concepto de la amenidad, y eso limita considerablemente mi círculo de lectores. Ya sé que la mayoría de mis lectores son incondicionales; lo que siento es que no sean lo suficientemente numerosos.

La presentación de esta novela mía, última hasta la fecha, se produjo en el mismo marco hospitalario que acogía un seminario sobre autores contemporáneos a quienes desde mi adolescencia, por no decir desde mi infancia, debo momentos muy gratos y sin duda alguna el nacimiento de esta afición. Son los autores que siempre he tratado de emular, o de imitar al menos, y de los que espero haber aprendido algo. A muchos de ellos rindo tributo en éste y en otros relatos míos, unas veces con sus nombres y otras con nombres supuestos. A ellos habría que agregar autores de otras lenguas, que a veces asoman en tal o cual página, y con cuyos libros lo he pasado muy bien. Pero la curiosidad de una persona no se satisface con la lectura sola, y por *fas* o por *nefas*, yo he rodado algo por el mundo, frecuentado diversos ambientes, conversado con gente muy diversa y vivido o tratado de vivir varias vidas. De todo eso vengo dando cuenta en toda mi obra, y es lo mismo que hago aquí. Lo que pasa es que según se avanza en años, el tiempo se acelera y obliga a comprimir ideas y vivencias.

Puede que esa necesidad de compresión conlleve una cierta dosis de densidad, una densidad que se procura compensar con la claridad de una prosa. *Caza mayor* es un *totum revolutum*, un laberinto cuyo hilo de Ariadna es una suplantación de personalidad, y los peligros que amenazan al suplantado o suplantador, según se mire, por la estupidez y el fanatismo de los servicios secretos. El tema éste del empecinamiento de la burocracia del espionaje en seguir pistas falsas y dejarse engañar ya fue tratado, entre otros, por Graham Greene en *Nuestro hombre en La Habana.* En cuanto al tema del *Doppelgänger*, es muy socorrido en la literatura, y no es la primera vez que me valgo de él. En este caso está compuesto por uno que presume de héroe y otro que a fuerza de serlo sin darse cuenta, está a punto de ser víctima. Muchos

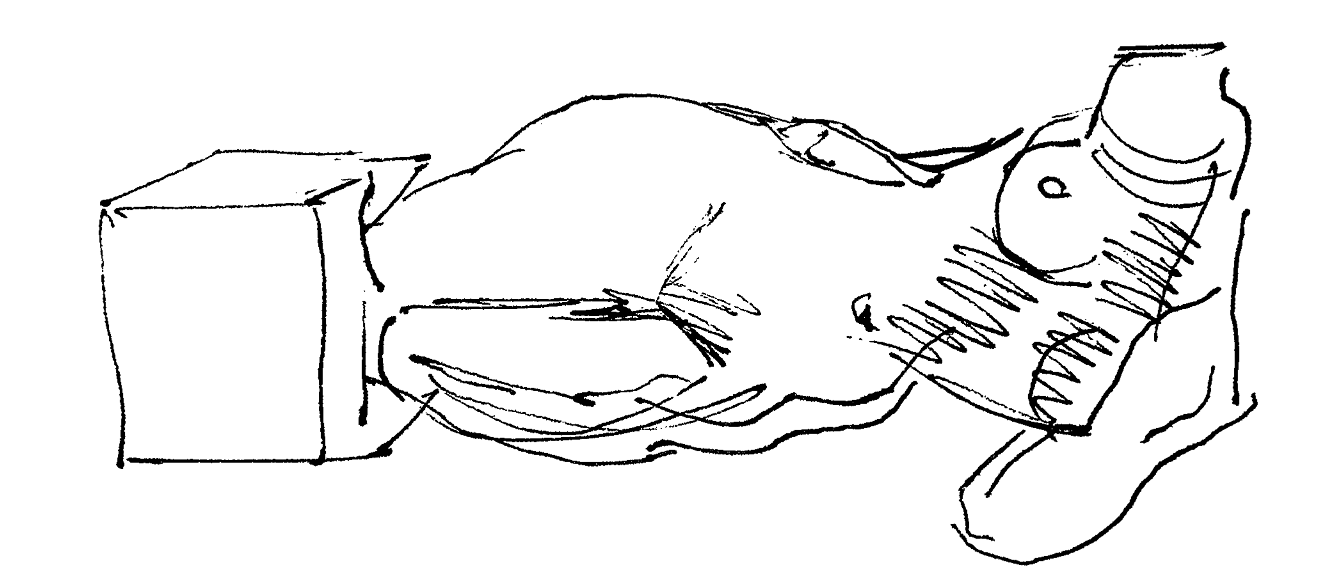
de estos personajes tienen mucho más interés por lo que han hecho y han vivido que por lo que hayan escrito al respecto, y es la madeja de esas aventuras y esos avatares lo que aquí se trata de devanar. En esa madeja he metido de matute algunas peripecias sin las que una obra de este género no podría pasar por obra de ficción. Todo pasa en el gran teatro de la historia del siglo XX, entre cuyas bambalinas es divertido curiosear. A veces las bambalinas se convierten en una galería de espejos en la que no es fácil orientarse, máxime cuando lo que se trata de reflejar es nada menos que lo ocurrido en las altas esferas, o en los bajos fondos, de la política y la literatura a lo largo de un siglo con dos grandes guerras dobladas de guerras civiles. En estas fechas he tenido que volver sobre mi traducción de *Os Lusiadas*, de Luis de Camoens, una obra que es a la vez un relato de las gestas ultramarinas de los portugueses y un resumen de su historia hasta aquel momento, un tratado de historia del mundo conocido, de geografía planetaria, de astronomía general, de mitología, de leyendas y de todos los saberes de la época. Camoens viene a hacer en su poema algo de lo que San Isidoro había hecho en sus *Etimologías*. No sé si él mismo se dio cuenta de lo que exigía de sus posibles lectores, ya que en general el que escribe da por sentado que el que lo lee es tan culto o más que él. El caso es que curándose en salud, ya desde el primer momento, el mismo poeta o sus editores procuraron poner al pie de cada canto numerosas notas aclaratorias y más o menos eruditas. Yo no sé si debería haber hecho lo mismo con esta novela, pero me parecería pretencioso. También lo sería convertir el relato en un juego de la oca o de rayuela, como hizo en su día el amigo Micromegas. Prefiero limitarme a señalar la entidad propia de cada capítulo, y es que, para mí, un capítulo de novela es o debe ser algo redondo y cerrado, como un artículo o un soneto; algo que tenga un significado pleno en el que cada cual pueda encontrar algo que despierte su interés, satisfaga su curiosidad, le aclare las ideas y le produzca un placer estético. Un crítico literario ya desaparecido afirmaba que las únicas grandes novelas son las que son de difícil lectura. No estoy conforme. Las grandes novelas son aquellas que entretienen y emocionan al lector y de las que éste aprende cosas que no sabía. Una de las cosas que a mí me interesa hacer ver es que, siendo el hombre un ser contradictorio,

la realidad suele ser paradójica y la vida está llena de situaciones sorprendentes. Precisamente es la sorpresa y lo inesperado lo que da viveza a un relato novelesco, y un relato es tanto más verosímil y tanto más entretenido cuanto mejor se ajuste a esa proteica realidad. Hay épocas, y la nuestra es una de ellas, como lo fue la de entreguerras, en que la novela se eclipsa ante géneros como la biografía y la historia, ya que la realidad vuela más que la imaginación. Yo no soy ni biógrafo ni historiador, pero no puedo evitar la seducción de ambos géneros cuando escribo novelas, y tal vez eso explique la desenvoltura con que personajes reales entran y salen en el juego de espejos de mis relatos.

Debo decir que a esos personajes reales, altezas reales algunos de ellos, nunca les atribuyo cosas que no hayan hecho ni palabras que no hayan pronunciado o escrito, pero es que incluso a los personajes imaginarios los trato con todo el respeto que debo a las contrafiguras en las que están inspirados. En toda obra de ficción anda tan revuelto lo que se sueña con lo que se recuerda que no siempre se distingue lo uno de lo otro. La dificultad que pueda haber en leerme es pues en todo caso la misma del que al despertar quiere poner en pie la aventura maravillosa que acaba de soñar cuando dormía. Hay sueños confusos y recuerdos borrosos y no es buena prosa la que no es capaz de poner en ellos orden y claridad. Algo de eso es lo quiso hacer por un lado Baroja en *El Hotel del Cisne* y por otro Ernst Jünger en sus diarios de guerra.

Y ya que hablamos de Ernst Jünger, es él también el que el día de su 45° cumpleaños, hallándose en el frente, abre la Biblia por el Salmo 73 que trata de la «Vanidad de la dicha del impío», muy aconsejable para todo el que se sienta tentado de envidiar el éxito y la prosperidad de los malos. En el versículo 15 dice el salmista: *Pero si yo dijere: «Hablaré como ellos»/ renegaría de la comunidad de tus hijos.* Sabe Dios si es por no «hablar como ellos» por lo que me es tan difícil hacerme entender en la Babilonia de las letras

1905 – Torso femme



Bernhard Hoetger



CH


Joseph Bernard
1906
al monumento
(a Miguel Servet)

Poemas

Óscar Rozalén

OFRENDA

Ninguna gota es azul
excepto el mar,
las *tormentas son infinitos*
puntos de calma pero desordenados,
las palabras golpean tu ventana
tiroteando la noche
como una lluvia seca de verano.

Se trata de escribir un poema
mientras la noche va descontando
estrellas hasta que amanezca.
Se trata de hacer guardia
desde los áticos del mundo
a que el tiempo recorra las calles
y las pueble de panteras.

Tu nombre se desprende del poema
al precipicio de la noche,
y cae empujado por la gravedad
al fondo de un lago vacío
que es el silencio.

Siente que tienes la libertad
de buscar tu propia frontera,
cada hombre es una jaula
que ha dejado escapar a su oso.

Cuelga tu miedo del balcón
hasta que la noche lo vuelva
sombra y se lo beba,

no temas a la felicidad
aunque tu infancia ya sea lejana,
el azul hay que ganarlo cada día.

Tus poemas están en ti
como hormigas recorriendo tu piel,
las palabras son pedazos de intuición.

El álgebra de la lluvia formula
recuerdos precisos como un ecuación
sin incógnitas.

La cuenta atrás de la noche
está llegando a su fin,
vuelve al mismo lugar
del principio del poema
que ya nunca será el mismo.

Este poema de principios de verano
es una ofrenda de verdades infundadas.

PONLE VOZ A ESTO

«decías la tormenta es un tigre»
Benjamín Prado

Hay veces que la tristeza
no deja ventanas encendidas.

Tumbado junto a ti
trato de buscar las palabras exactas
para desactivar el pasado,
mi conciencia usa su voz en off
–algo parecido al grito
de una ballena en una playa vacía–,
me dice que cada hombre lleva
un pasajero dentro que debe completar su viaje.

Tumbado junto a ti cae la noche,
no es sencillo volver siempre
al mismo sitio desde diferente lugar.

La voz en off dice
que en verano se sueñan peces
y en invierno se sueñan tigres,
y también dice
que un hombre es un abismo desde
el momento que mira hacia atrás.

ÁRTICO

La última luna existe en el Ártico
cerca del mar donde no pasan los ángeles ni las olas.

Mi padre buscaba la lentitud,
siempre decía que el miedo se creó en las ciudades,
lejos de las montañas.

Las palabras de entonces vuelven como un boomerang
desde ese verano en que todo era sombras.

Ahora me incluyo entre mis pertenencias,
aunque la tierra no sea de nadie.

Hoy he amanecido en el estrecho de Bering
sin nada que ponerme.

PECADOS CAPITALES

Mientras tú esperabas en Madrid a que regresase,
bajo las Luces de Paris desnudé
a una mujer sin nombre,
en Atenas, todo un clásico, regalé flores a una desconocida,
Ámsterdam me abrió el corazón en canal,

visité Londres para repasar lo último de la lencería femenina,
Nueva York me citó en Roma,
en Dubái hacía demasiado calor como para salir de la cama,
Lisboa y yo envejecimos juntos en lo que dura una noche,
en Oslo, prefiero olvidarlo, todo fue demasiado frío,
una día me dejé la ventana abierta y se la llevo Buenos Aires,
en La Habana no hubo ni despedidas ni Ojalás,
en Tokio inventamos como besarse en ningún idioma,
y otras ciudades fueron como puntos suspensivos...

Aunque de todas las mujeres
ninguna supo odiarme tan bien como tú.

JAPÓN

Sé que cuando muera
habrá cierto olor a vainilla
y vendrá gente de Asia
con aromas y laberintos.

Katsue,
acostúmbrate a plantar
los pies
en
el
aire,

algunos días se puede
morir de menos,

a veces, Natsuko,
el olvido es la costumbre
y te vacía la memoria
hasta los topes,

no pongas esa escasa formar de mirar, Yuka,
como si todo viniese desde la infancia,

Yusuke,
debes saber que en cualquier lugar
con la debida atención
puedes oír relinchar a un caballo,

al fondo de todo, Suko,
hay una lengua que duerme
      inacabada,
            impronunciable.

Sé que cuando muera
todas las mujeres tendrán
un nombre japonés.

Cercados

I

Ya dejada atrás la fatiga
de cuando uno quiere enseñar
que amarse es el menor de lo motivos,
llevados por ese deseo hipnótico
sin conciencias que venerar,
en un lento acercamiento a los confines,
aguardando al descuido de la memoria,
cuando ya no queda más desafío
que el de vivir o merodear la vida,
a esas horas que cierra
el antro más lujoso de la noche,
en desborde de paciencia,
a la lentitud de la agonía,
un cuerpo se parece a otro cuerpo,
tan desigual,
tan resonante de pulso,
aprendiendo a decir de otra manera
como se van agotando los labios
y el último cigarro.

II

Hay derrotas
que no son tan puntuales como contigo,
ni lugar donde ocultarse en este cuarto,
con el deseo no se juega a ser infiel,
no debes guardar nada para cuando amanezca,
otro hombre como yo está por llegar.

III

La ausencia de espejismos
es no buscar significado a los recuerdos,
algo me dice
que el pasado esta indefenso en las fotografías.
En ellas se te ve tan feliz.

V

Me es difícil explicarte desde esta distancia
–a cinco centímetros mal medidos de tu piel–,
cómo he descubierto sin contar contigo
que en Avenue Clichy siempre llueve borroso,
Ámsterdam prefiere una mujer
a sus embarcaderos,
el mar desemboca en Lisboa.

V

Imagina que tras la densidad
que apacigua después del orgasmo
todo duele menos,
sueña el instante exacto de la despedida
que tal vez nunca ocurra,
no te sueltes de la última hoja
que cae de esta cama
en letargo final.

Ni la noche ni el frío

Osvaldo Bossi

Pero yo ya no soy yo
ni mi casa es ya mi casa.

F. García Lorca

1.
He dado el paso

He dado el paso
más importante de toda mi vida:
he roto con mi madre y he caído en tus brazos.
Romper y caer
y caer y caer, así de simple.
Ahora que el mundo se abre y mi casa
la que he cultivado desde que soy un niño
se cierra.
Guardo en una caja de mentira
los juguetes que he fabricado
de verdad, a lo largo del tiempo, para escapar
del tiempo.
Hoy que mi madre se muere de indignación
por verme caer
con todo el peso de mi cuerpo
en tus brazos, y es simple la caída
y por momentos dulce
y menos dolorosa de lo que imaginaba.

2.
DORMÍS BAJO UN PUENTE

Dormís bajo un puente.
Las estrellas (cuando hay estrellas)
te espían desde lo alto
y alguna baja hasta tu corazón
y te arropa y te canta una canción de cuna
para que sea ligero tu sueño,
para que la injusticia de este mundo
sea compensada de alguna manera
                                        y ruego, ruego
desde mi casa pequeña
(pero casa al fin)
para que el ruido de los autos
pase de largo y nunca te despierte
y si no pudiendo evitarlo, te despierta
tengas un cigarrillo a mano y puedas fumar
a gusto, mirando la noche
como miramos la noche
todos los que nos sentimos solos y
desamparados alguna vez.

3.
Una calle vacía y árboles

Una calle vacía y árboles
que se bambolean en silencio
de un lado para el otro, como vos y yo,
pero cuando pasás el brazo
alrededor de mi hombro
y oprimís suavemente con tus dedos
mi nuca... algo cambia.

Atrás quedaron nuestras casas
(¿pero es que teníamos alguna casa?)
y nuestros sueños (¿teníamos
algún sueño?) y entramos en un bar y allí mismo,
bajo la luz horrible de los tubos fluorescentes,
bebemos y brindamos por la belleza
incomparable de nuestro naufragio.

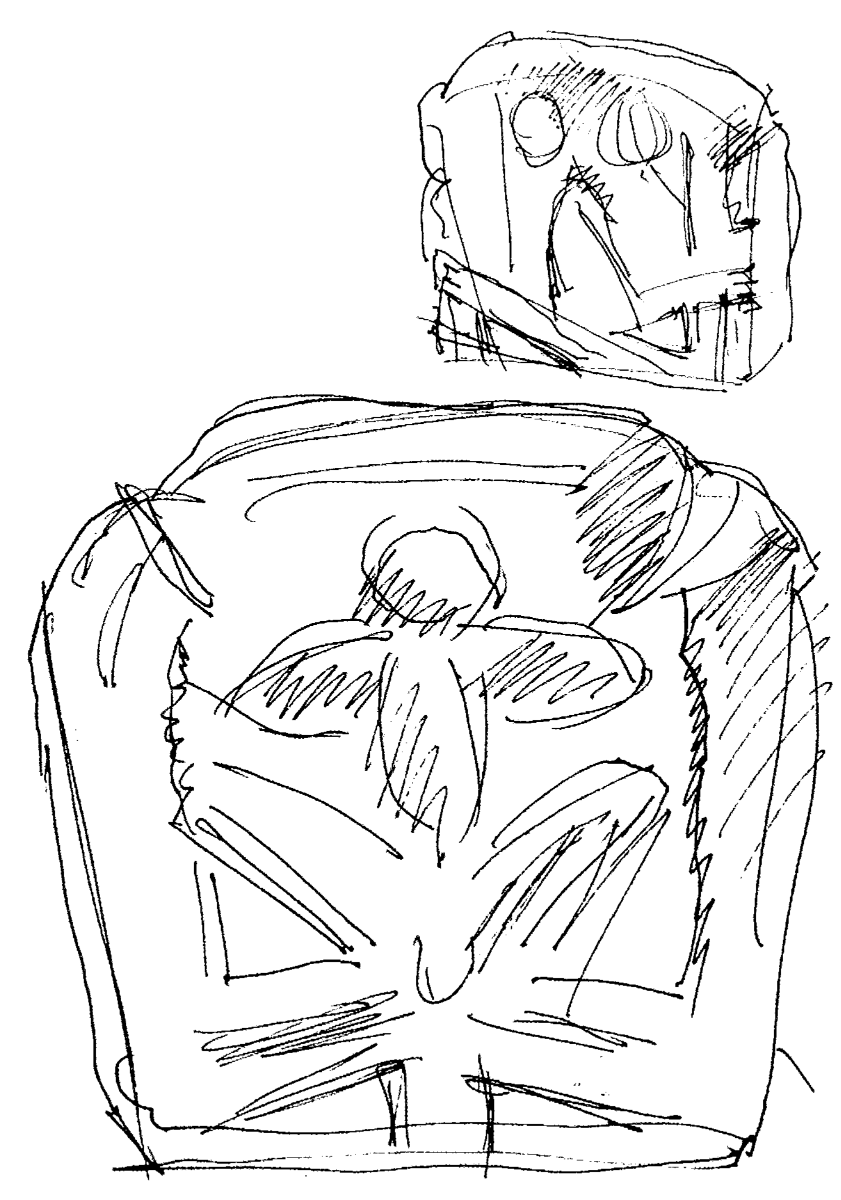
Bebemos y brindamos
bajo la mirada reacia de los policías
que no ven más allá de sus propias narices
y que te llevan preso por cualquier cosa
y nunca se dan cuenta *nunca...*
que la pureza lo resiste todo,
como tus ojos, Rafa, que lo vieron todo
y son tan puros.

4.
A VECES CREO QUE LLEGÓ EL FIN DEL MUNDO

A veces creo que llegó el fin del mundo
y mientras esperamos la resolución
de quién será el elegido
para entrar al paraíso y quién no, mi amigo
de lo más impaciente, me dice:
— Leo, no aguanto más. Todo ese chamuyo
de la mentira y la verdad
de lo bueno y lo malo, me tiene harto
y ya no aguanto más. («Pero Rafa...»)
Vayamos a escabiar, Leo —me dice—
y hagamos el amor, y después escabiemos
y miremos la tele tirados en la cama. Miremos
la tristeza infinita de King Kong
cayendo desde la torre más alta
hasta el fondo de un precipicio, y hagamos el amor
y escabiemos, y escabiemos y hagamos el amor
—cual un bello Catulo de 19 años
que no tiene la menor idea de quién es Catulo,
y ni falta que hace

6.
Ese colchoncito roñoso

Ese colchoncito roñoso
que es ahora tu cama, tu casa
bajo el puente.
Desde que me llevaste para verlo,
me guiaste con tu mano curtida
hasta ese rincón del mundo, olvidado
del mundo, con sus respectivas estrellas (lejanas
y tan cercanas a la vez.) Bueno,
desde que me mostraste eso
y me dijiste: —Sentate, Leo, esta es mi casa,
y sonriente me hiciste un lugar al lado tuyo...
supe que no estaba perdido,
o en todo caso
estar perdido era lo mismo y era tan hermoso
como haberte encontrado.
Yo mismo, sin ir más lejos, me encontré
como una pulga que despierta de su sueño
y se da cuenta enseguida de todo
y piensa: *Era justito*
lo que venía buscando mi corazón.
Así el aciago cariño se deslumbra y ve
lo que un muchacho siente
a cierta altura de la vida, por otro.
En este caso vos, Rafa, mi niño
en cuyo desamparo
encuentra un poco de amparo mi soledad.



1913 relieve en piedra Serpentina Jacob Epstein


Entrevista



Pablo Gargallo
Voluptuosidad
Mármol
1908

Darío Jaramillo Agudelo: «El amor es ciego, salta a la vista»

María Escobedo

CON LA NOVELA *HISTORIA DE SIMONA*, GANADORA DEL PREMIO DE NOVELA CORTA JOSÉ MARÍA DE PEREDA, Y EL LIBRO DE POEMAS *SÓLO EL AZAR*, AMBOS RECIÉN PUBLICADOS POR LA EDITORIAL PRE-TEXTOS, EL COLOMBIANO DARÍO JARAMILLO AGUDELO REGRESA A LA ACTUALIDAD LITERARIA PARA RECORDARNOS QUE ES, COMO DEMUESTRA SOBRADAMENTE ESTA ENTREVISTA, UNO DE LOS ESCRITORES MÁS INTELIGENTES, FINOS Y LÚCIDOS DE NUESTRO IDIOMA, CAPAZ POR AÑADIDURA DE MEZCLAR EXPERIMENTACIÓN FORMAL Y CLARIDAD EXPRESIVA CON LA MANO MAESTRA QUE SÓLO ESTÁ AL ALCANCE DE LOS AUTORES MÁS SOBRESALIENTES. CON ESA FRASE QUE TITULA ESTA CHARLA, «EL AMOR ES CIEGO, SALTA A LA VISTA», QUE DARÍO JARAMILLO VIO ESCRITA EN UN MURO DE BOGOTÁ, SE RESUME LA IDEA CENTRAL DE SU *HISTORIA DE SIMONA*.

Nacido en Santa Rosa de Osos (Antioquia, Colombia) en 1947, Darío Jaramillo Agudelo ha publicado libros de poesía como *Historias* (1974), *Tratado de retórica* (1978), *Poemas de amor,* (1986) o, ya en la editorial Pre-Textos, *Cantar por cantar* (2001), *Gatos* (2005) y *Cuadernos de Música* (2008), además de las recopilaciones *Aunque es de noche* (2000) y *Del amor, del olvido* (2009). En el mismo sello valenciano aparecieron su texto autobiográfico *Historia de una pasión* (2006) y las novelas *La voz interior* (2006) y *Memorias de un hombre feliz* (2010), que son episodios impres-

cindibles de su narrativa junto con *La muerte de Alec* (1983) o *Cartas cruzadas* (1993), ambas aparecidas en Alfaguara. Hablamos con él, en esta entrevista, de sus dos últimas obras, la novela *Historia de Simona*, que es un absorbente relato sobre los conflictos que se plantean en la encrucijada del deseo y el amor, trazado con una prosa exacta que no rehuye la experimentación formal, y del libro de poemas *Sólo el azar*, un alarde de belleza contenida y pensamiento afilado. Queda muy claro que la inteligencia y la pasión por la literatura son los puntos de partida de la obra de este magnífico creador.

– *¿No es raro empezar una narración diciendo: «Esta historia no tiene argumento. No es una historia»?*

– Es una mentira, pero es una buena frase para empezar una historia. Es buena porque a muchos lectores les parece rara. Y es una mentira porque *Historia de Simona* es una novela lineal con trama, nudo y desenlace, que fue escrita con la anacrónica finalidad de atrapar al lector y situarlo en una realidad paralela cuyo único defecto –y virtud– es que no sucedió.

– *¿Se podría decir que* Historia de Simona *es un libro en cierto modo experimental, en el que el narrador se hace preguntas continuamente, a la vez que da las respuestas necesarias para continuar el relato? Por ejemplo, en los casos en los que duda qué pensaría en cada momento algún personaje.*

– Experimental, sí, en cuanto que toda versión verbal es una paráfrasis de unos hechos que admiten otras versiones. Experimental, sí, en cuanto que implicó el trabajo de taller que, por lo demás, me fascina y me obsesiona. Soy minucioso. Escribo, reescribo, vuelvo a escribir, tacho, hago versiones distintas del mismo párrafo. En ese sentido, hay experimentación. Pero el resultado final es lo contrario de lo que se llama novela experimental, nombre políticamente correcto para designar al texto que quiere ser original, sin importar el placer del lector. Por mi parte, no quiero ser original; por el contrario, quiero ser no original.

«Soy minucioso. Escribo, reescribo, vuelvo a escribir, tacho, hago versiones distintas del mismo párrafo»

– *¿Escribir es luchar contra el lenguaje? Simona, por ejemplo, se mueve «con una gracia imposible de repetir en palabras.»*

– Para mí, escribir es un placer. Un placer y una necesidad, es decir, una adicción. Parte del problema es el desfase entre la realidad y el lenguaje. Éste por impreciso, por líquido, por subjetivo. Y la realidad objetiva, que ni siquiera existe. Como dice Broch en *Los inocentes*: «la llamada realidad no es más que el envilecimiento de nuestras suposiciones».

– *¿Crees en los amores a primera vista, como el del protagonista masculino de la novela, Josehache, por Simona, que sólo te dan tres opciones: «olvidarla, esperarla o buscarla»?*

– No sé donde oí la frase que, en todo caso, comparto: yo sí creo en el amor a primera vista. Creo pero no confío. Por otra parte, el amor loco es todo un tema para la poesía, para la novela.

– *¿La razón de que las personas no nos comprendamos es que a menudo somos incapaces de imaginar lo que el otro espera de nosotros, como Josehache no puede imaginar lo que Simona quiere de él?*

– Lo que dices me recuerda a García Márquez: «Solo porque alguien no te ame como tú quieras, no significa que no te ame con todo su ser.» Pero, ¿puedo contestarte con un poema? Es que leo tu pregunta y creo que la respuesta está en este poema, todavía inédito, que por ahora tiene el título de *El rencor que mancha todos los amores* y que dice:

El rencor que mancha todos los amores,
el dardo inesperado que lanzaste contra tu corazón gemelo,
el dardo que duele porque lo recibiste de tu hermano,
el dardo que te perdonas y no perdonas,
ingrediente amargo del afecto,
parte de la desconfianza que la vida nos va dando.
¿Dónde está la inocencia?
¿Qué se hizo la transparente pureza del amor?
Ya estoy manchado y muestro las señales,

«Creo en el amor a primera vista. Creo pero no confío. El amor loco es todo un tema para la poesía»

grandes amores con malos momentos,
también grandes momentos con malos amores,
flaquezas, mezquindades de la bestia que soy,
la mala bestia adolorida
que salpica sus afectos con pequeños rencores
y no recuerda cuándo fue la herida de cada cicatriz.
Cuánto desamor en los amores,
cuánto desasosiego cuando menos solo estuve:
el pequeño fastidio, la irritación, la espera,
el infierno miserable de los celos,
la parte sucia del amor,
el hijo mentiroso, el mal hermano, el amigo evasivo,
el amante con tan poco amor,
eso soy en la cloaca de mi alma.
Y ya no duele.

– *¿Enamorarse es de ingenuos?* ¿Historia de Simona *es una novela sobre la inocencia, por parte de él, y sobre el desencanto, por parte de ella, una mujer que tras cambiar el amor por «las seguridades económicas, el lujo y la vida blanda» se había vuelto tan fría que «entrenaba la frialdad»?*

– Tiendo a pensar que con respecto al enamoramiento no cabe hablar de inocencia, de ingenuidad o de desencanto: el amor es una enfermedad, una enfermedad cuyo principal síntoma viene en la definición de Victor Hugo: «el amor es un ardiente olvido de todo». Nadie se enamora o desenamora a voluntad. Y, como en toda la infectología, los virus mutan y no hay manera de vacunarse. Y cada amor es distinto, unos dan con sólo lujuria, otros dan con algo de sentimentalismo, algunos otros, nada felices, son amores que mueren por la vía de la sinceridad, otros se enquistan como un mal hábito y acaban por ser sólo costumbre, es decir, una enfermedad crónica. Y hay más clases o virus. Como decía un graffitti bogotano «El amor ciego, salta a la vista».

«Tiendo a pensar que con respecto al enamoramiento no cabe hablar de inocencia, de ingenuidad o de desencanto»

– ¿O tal vez el amor es noble por fuera y por dentro tiene mucho de cálculo, de estrategia? Al menos, el amor que no tiene porvenir, y que define con toda contundencia el narrador de la novela: «Quien –por táctica o por agüero– ha decidido no llamar amor al sentimiento que lo domina, por fuerza también está renunciando a hablar de su futuro.»

– Creo que aquí podría volver a citarte el poema que transcribí arriba. Pero ya sería demasiado. En principio todos queremos bien, se nos sale cierta bondad que tiene el inconveniente de limitar por todos los lados con nuestra perversidad, la voluntaria y la refleja. Nuestra imagen del ser amado está deformada por el mismo amor. Por eso Antonio Porchia escribió: «Te quiero como eres, pero no me digas cómo eres».

– ¿Renunciar al amor es a la vez ponerse a salvo y condenarse? Uno de los personajes de Historia de Simona, *que le dice que sólo será feliz si no vuelve a enamorarse, sostiene que renunciar a los sentimientos «significa separar el instinto sexual de cualquier contaminación sentimental».*

– Y César Vallejo lo dice mejor: «simplificado el corazón, pienso en tu sexo». Y en el mismo poema responde tu pregunta: «Palpo el botón de dicha, está en sazón. | Y muere un sentimiento antiguo | degenerado en seso».

– En toda la novela existe un baile de identidades sexuales y se expresan algunas dudas sobre el modo en que muchas personas se niegan a aceptar su propia naturaleza: el marido de Simona descubre que no ha dejado de ser homosexual al casarse con ella; ella misma se entrega al desenfreno para combatir la decepción; el instructor de la piscina donde va a nadar Jotahache está enamorado de él...

– Vivimos un momento de explicitud sexual. Salvo bajo regímenes políticos o religiosos de carácter totalitario, pocos viven su sexualidad con discreción. Y todos parecen tener la oportunidad

---

«Salvo bajo regímenes políticos o religiosos de carácter totalitario, pocos viven su sexualidad con discreción»

de ejercitar su sexualidad libremente. Todo se vale; hasta la paradójica mentira utilitaria de aparentar una cosa para poder ser otra.

– *¿Qué tienes contra la televisión para decir que dos personas que coincidan en que a ninguna de ellas le guste verla ya tienen motivo suficiente para «firmar un pacto de sangre, o casarse, o darle la razón en todo lo que diga o irse con el otro hasta el fin del mundo»?*

– Podría limitarme a contestarte con la frase de Groucho Marx –«yo encuentro la televisión bastante educativa. Cuando alguien la enciende en casa, me marcho a otra habitación y leo un buen libro»–. Pero eso sería limitar el asunto a lo silenciosa y feliz que es la vida con el televisor apagado. Hay algo más: el aparato de televisión es hoy en día, en mansiones o tugurios del mundo entero, el principal dios lar; la caja idiota preside la vida familiar hasta el punto de que la posesión del control remoto es el máximo signo de autoridad en una casa, es el bastón de mando, el cetro.

La crueldad el asunto es que la suma de televisores y es igual a la suma de la población, de modo que todos tienen, tenemos, un sentido de comunidad perfectamente ficcionalizado. Dice Saul Bellow en *Todo cuenta*: «Al ver la tele, nos vemos inducidos a no prestar atención a nada en particular. ¿No encontramos nada bueno qué decir de la tele? Pues sí: lleva una especie de comunión a solitarios disgregados. La televisión permite al norteamericano aislado creer que participa en la vida de todo el país. No integra realmente a la colectividad, pero lo consuela con la sugestión (en conjunto falsa) de que en algún lugar próximo exista una comunidad y de que su conciencia atomizada volverá a formar parte de esa comunidad». Después de leer se entiende que el rasero de normalidad es el autismo.

Las cosas no se quedan ahí, en que somos rehenes de la televisión, en que ella nos forja y «adiestra o condiciona nuestro consumo» como afirma David Foster Wallace en un inquietante y lúcido ensayo sobre la TV, *«E unibis pluram»*, donde pasa por

---

«La caja tonta preside la vida familiar hasta el punto de que la posesión del control remoto es el signo de autoridad en casa»

encima del lugar común que ve la tele «como una fuerza maligna que visita a la población indefensa, drenando coeficientes intelectuales» y donde también dice que nos modela por lo bajo, promediando lo peor de todos nosotros: «la tele es el epítome del arte popular por su deseo de embelesar y gozar de la atención de cantidades inéditas de gente. Pero no es popular porque sea vulgar, lasciva y estúpida. A menudo la televisión es todas esas cosas, pero se trata de una función lógica de su necesidad de atraer y complacer al público. Y no digo que la televisión sea vulgar y estúpida porque la gente que compone el público sea vulgar y estúpida. La televisión es como es simplemente porque la gente tiende a ser extremadamente similar en sus intereses vulgares, lascivos y estúpidos, al tiempo que desorbitadamente distintos en sus intereses refinados, nobles y estéticos»

(Por lo que a mí respecta, fui un asiduo pero ahora sólo me integro al universo autista de la TV con dos propósitos concretos: el fútbol y el béisbol).

– ¿La pareja es el peor dúo posible? En un momento de la novela, el «marido no-marido» de Simona, tras contarle que ha roto con su novio, le dice: «¡Qué civilizada pareja que somos, yo contándote estas cosas!» Y ella le responde: «Somos civilizados porque no somos pareja».

– Tu observación me recuerda la frase de Michel de Montaigne: «El mejor matrimonio sería aquél que reuniese una mujer ciega con un marido sordo.»

Y acá, más cerca, está la definición de García Márquez: «El amor es un sentimiento contranatura que une a dos desconocidos en una relación mezquina e insalubre, cuanto más intensa, tanto más efímera.»

– ¿El deseo es la fuente de la envidia, o al menos de los celos? Cuando Simona ve que un niño que acaba de besarla a ella, besa también a su hermana gemela, Susana, deja de verla como su otra mitad y la empieza a ver como una rival.

«La televisión es como es porque la gente tiende a ser extremadamente similar en sus intereses vulgares»

– Los celos son una pasión desenfrenada, el lado oscuro del amor; ciegos, como el amor, sordos como el amor, irracionales como el amor, lo que puede tener de gozoso el amor loco, pueden los celos tenerlo de destructivo. En la vida diaria que x vivimos los latinos tan tangueramente los celos son brutales y ridículos, devastadores y tontos. Por todo lo dicho –y más– pocas cosas tan novelables como los celos.

– *¿Por qué el salto de persona narrativa, de la tercera a la primera, en el último capítulo? ¿Tanto condiciona eso la narración? En la novela se dice, por ejemplo, que para un narrador omnisciente, el hermano de Simona «es un tipo inteligente, que quiere a su hermana, aún más, que se hace querer por ella, en fin, un tipo de quien el narrador omnisciente tiende a hablar bien, con simpatía y hasta admiración», mientras que el narrador en primera persona lo considera «un cínico y un arrogante», de esos que siempre hablan «en yo mayor.»*

– A pesar de ser un desaforado lector de novelas desde mi más tierna adolescencia, comencé a escribir narraciones casi por accidente, porque tenía un taco en la garganta que no salía como poema, y decidí volverlo carta, una larga carta del tamaño de una novela, mi primera novela, en la indeclinable primera persona de las cartas, conversada al oído, como en las cartas. Ésa fue *La muerte de Alec*. Y la segunda se titula *Cartas cruzadas*, es decir, no una sino varias primeras personas. Ya llevaba dos novelas y no aparecía el narrador omnisciente. No sabía hacerlo. Mi primer intento fue *Novela con fantasma*. Me sentí Dios y, tal vez por ese sentimiento tan incómodo, mis siguientes novelas fueron decididamente en primera persona.

En la *Historia de Simona* quería contar la historia desde fuera. Se trataba de poder hablar con conocimiento de lo que sentía José Hilario y, lo mismo, de lo que le sucedía a Simona. Fue en el desarrollo cuando se me impuso la primera persona para la última parte. Una mano invisible que trabaja con uno cuando la escritura

---

«A pesar de ser un desaforado lector de novelas desde mi infancia, comencé a escribir narración casi por accidente»

va a velocidad de crucero, ese otro que también me dicta, puso la frase final de la segunda parte, cuando el impasible narrador en tercera persona se desmorona y confiesa que «ese muchacho era yo».

Era mejor para la historia que el final se contara desde la rabia de José Hilario, lo que hacía posible borrar a Simona sin contar por qué ella lo deja, sin referirse a lo que ella siente al dejarlo. Al final tenemos que la historia de Simona que cuenta *Historia de Simona* es tan solo la historia de la Simona que José Hilario conoció. Y ya sabemos que hay muchas más Simonas.

– *¿Se podría explicar tu novela con unos versos de tu último libro de poemas, que se ha publicado casi simultáneamente y se titula Sólo el azar: «sólo el azar me dio la piel que amé / y sólo el azar–o el cansancio– / extinguió el fuego»?*

– Es bueno tener lectores inteligentes, que conectan cosas que uno no ha juntado: si, se puede explicar así la novela. Ahora bien, el mismo poema dice que «sólo la carne se equivoca», que es lo contrario de lo que pasa en la novela. Los momentos felices de la pareja de la *Historia de Simona* suceden cuando son una sola carne. Ahora que lo pienso en el contexto de tu pregunta, el asunto amoroso se desmorona justamente cuando –y porque– alguien siembra la cizaña de una racionalidad en la relación, en este caso la teoría adúltera del equilibrio universal.

– Sólo el azar *va acompañado por unos dibujos hermosos de Alejandro Corujeira. ¿Qué relación hay entre sus versos y las ilustraciones de ese pintor argentino?*

– Corrujeira es muy lector de poesía. Desde hacía varios años me había dicho que le gustaría ilustrar un libro de poemas míos. Los de Pre-Textos se entusiasmaron con la idea, Manuel Borrás propició todo, desde el hecho mismo de presentarme a Corrujeira. Manuel Ramírez produjo el libro de modo que corresponda a las características de la colección *La cruz del sur* con un papel grueso para los limpísimos dibujos de Alejandro. ¿Cómo trabajamos? Cuando di por terminada la escritura de *Sólo el azar* lo

---

«Es bueno tener lectores inteligentes, que conectan las cosas que uno ha juntado»

entregué a la editorial y ellos se lo dieron a Corrujeira. Conocí lo que él hizo cuando vi el primer ejemplar de la edición impresa. Fue muy grato disfrutar de los dibujos.

Me preguntas qué relación hay entre los versos y los dibujos como respuesta te cuento una historia. Antonio Roda, el formidable pintor español que vivió prácticamente todo su vida creativa en Colombia, ilustró la edición que más ha circulado de *Poemas de amor*. Después de eso el inolvidable Roda me espetó alguna vez que por qué los pintores tenían que ilustrar siempre a los poetas y no al contrario. Le respondí que, en reciprocidad, por ilustrar mis poemas, yo estaba dispuesto a hacer lo mismo con sus dibujos. Dos o tres años después me entregó diez grabados abstractos y sin título. A partir de ahí yo me tomaría como año y medio escribiendo *Del ojo a la lengua*. Mi experiencia es que son artes paralelas, que no se cruzan, que no hay conexión entre el ojo y la lengua. En mi caso, los grabados de Roda propiciaron mis poemas. Los grabados pueden vivir sin los poemas. Los poemas pueden vivir sin los grabados. Lo mismo puedo decir de los dibujos de Alejandro Corrujeira.

– *¿La poesía que le gusta consiste, como dice aquí, en «moler la masa del lenguaje, / triturarla / y modelar nuevamente los nombres»?*

– Me gustan muchas clases de poesía. Y cambio de preferencias de modo que pueda disfrutar al máximo los buenos poemas escritos en registro muy diverso. Acaso la poesía que siento más distante es una que veo mucho ahora, el neo barroco; pero aún en ese tipo de poesía he encontrado buenos poemas. En este momento la poesía que más me interesa es cierta poesía versicular, casi siempre narrativa, que escriben algunos jóvenes poetas latinoamericanos. A propósito, se trata de una técnica, el versículo, muy difícil; el peligro es desbordarse. A mí me gusta mucho ese formato y actualmente estoy haciendo un trabajo así. Es decir lo contrario de *Sólo el azar.*

«En este momento la poesía que más me interesa es cierta poesía versicular, casi siempre narrativa»

En *Sólo el azar* se trata de lo contrario: una absoluta desnudez verbal, una deliberada economía verbal. *Sólo el azar* es un acto de demolición y un intento, fragmentario, intuitivo, de construir sobre ruinas. Entonces es necesario modelar nuevamente los nombres: «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», dice Wittgenstein.

– *¿Se escribe para alejarse de uno mismo: «volver siempre, / obstinado, / a la palabra que te saca de ti», dice otro de los poemas.*

– La eliminación del yo es una aspiración que comparten algunas religiones orientales, los místicos de occidente, todos los enamorados que en el mundo han sido, todos los artistas poseídos por el fervor. Hay un momento del amor, quien lo vivió lo sabe, en que el yo desaparece; existe un estado en la visión mística cuando el yo se diluye y se refunde con otra sustancia fuera del tiempo, anterior y posterior al mismo tiempo. El valor mágico de la palabra, que el poema perseguirá siempre, consiste en un conjuro que desaparece el yo.

(Todo esto que me emociono tanto diciéndolo, lo expresó Keats mucho más eficazmente: «un poeta es lo menos poético de la existencia»).

– *¿Podría decirse que la de* Sólo el azar *es una escritura filosófica, una búsqueda de la identidad en un mundo en el que «las certezas son móviles»?*

– Si suprimo la palabra «identidad» de tu pregunta, comparto lo que está dicho en ella. Me demoré muchos años en decidirme a dar por terminado *Sólo el azar.* Iba a ciegas. Sigo a ciegas. Cuando intento ciertas abstracciones sobrecogedoras, trato allí, no estoy seguro de lo que digo, de encontrar palabras sobre mi pequeñez, sobre mi embrollo. Ah, esas son las paradojas: la obsesión del silencio, que tanto amo, es encontrar palabras...

– *¿Vivimos cegados por «los engaños del cuerpo», sin saber que seríamos más dichosos aspirando a ese «silencio feliz y lento» que se nombra en el último poema del libro?*

«El valor mágico de la palabra, que el poema perseguirá siempre, consiste en un conjuro en el que desaparece el yo»

– El cuerpo es un tema que se muerde la cola, una colección de sinsentidos y de inconsistencias. Porque la más primitiva, la más animal evidencia de nosotros, es que somos cuerpos. Lo que soy es un cuerpo. Si el cuerpo desaparece, yo desaparezco. Hablar de «mi cuerpo» es contagiar el lenguaje de una especie de esquizofrenia en la que el yo es el dueño del cuerpo y, a la vez, también es el cuerpo. Poseedor y poseído que son lo mismo. Es muy posible que, además de cuerpo, el yo sea algo más que resulte de un procedimiento combinatorio: también esta posibilidad es gran fuente para poemas y novelas. Sin contar que la primera fuente resulta de los tratos y maltratos del cuerpo, que es nuestro dueño y nuestra casa, en fin, nuestro cuerpo que es lo que somos.

– *¿Qué crees que significa que mientras en Latinoamérica llegan al poder las formaciones de izquierda, en Europa el socialismo se hunda y los conservadores ganen casi todas las elecciones?*

– No entiendo nada. Y me aterra pensar que hay seres humanos que están seguros y sí entienden la realidad y, por lo tanto, están dispuestos a manejarla. Desde mi perspectiva de no entendedor, percibo que esos entendedores están locos. Todos. Los de un lado y los del otro y los de los demás lados. A veces llego a no dudar de esta conjetura cuando me asomo al mundo y leo las noticias. Pero como convencido no entendedor, admito que es sólo una hipótesis. Chejov declaró que los escritores «sólo deben dedicarse a la política para protegerse de la política». También dijo con dureza algo que está en la línea de la primera frase de este párrafo: «No seamos charlatanes y digamos con franqueza que en este mundo no se entiende nada. Sólo los charlatanes y los imbéciles creen comprenderlo todo».

– *¿Hay una Colombia nueva después de Uribe?*

– No creo, aunque, para ser consecuente con la respuesta anterior, en realidad no lo sé ©

«Me aterra pensar que hay seres humanos que están seguros y entienden la realidad, y, por lo tanto, dispuestos a manejarla»


Punto de
vista



Los amantes Raymond Duchamp-Villon yeso
1913

Adolfo Sánchez Vázquez, el último exiliado

Juan José Téllez

A sus 96 años, Adolfo Sánchez Vázquez (Algeciras, Cádiz, 1915) puede tener problemas con la vista, pero no con su lucidez. Aunque desde la caída de la dictadura franquista ha retornado con frecuencia a su patria, siempre mantuvo su condición de exilio. Esa doble nacionalidad del destierro a la que no ha llegado a renunciar en su domicilio en México D.F., donde desde la posguerra civil echó raíces: uno de sus nietos, Juan Adolfo, milita por ejemplo en el contundente rock mexicano.

Sin embargo, por motivos biológicos, él asume su condición de último mohicano de la España trasterrada: «El exilio prácticamente ya no existe. Yo soy de los que llegaron jóvenes, con 22 años, pero la gente que llegó con 35, con una cierta madurez, esa desapareció ya. Del exilio, no queda prácticamente ya nada. En México, queda la presencia en el recuerdo. Se recuerda con mucha generosidad, sin regateo alguno. Y a diferencia de España, donde realmente por lo que toca a la política oficial, no sólo este gobierno sino anteriores, no ha habido un reconocimiento del exilio. Piense usted que en el año 89, que fue el cincuentenario del exilio del 39, pasó aquí completamente inadvertido y en Mexico hubo una cantidad de actos de todo tipo y por todas partes. La obra del exilio está reconocida en los medios especializados, pero a un nivel general y sobre todo oficial, no».

El hijo del carabinero

Nació en Algeciras, a 17 de septiembre de 1915, en un caserón de la calle Ríos: «Nací en septiembre de 1915, en Algeciras, donde

mi padre, Benedicto Sánchez Calderón era teniente del Cuerpo de Carabineros. Mi madre nació en San Roque y en La Línea vivió toda su vida un hermano de mi madre, mi tío Félix. Tuve una hermana mayor, Angela, y un hermano, Gonzalo, que también militó en el Partido Comunista de España y llegó a ser catedrático de matemáticas y director de un instituto en Sevilla».

Después de un breve destino en San Lorenzo de El Escorial, su padre sería trasladado a Málaga, donde contraerá domicilio en 1925. Allí, inicia sus estudios de bachillerato y su compromiso político: «Era difícil sustraerse al clima de entusiasmo y esperanza que suscitó, sobre todo en la juventud estudiantil, el nacimiento de la Segunda República el 14 de abril de 1931 –escribe–. Pero pronto vinieron nuestras decepciones ante la timidez y morosidad con que se desarrollaban los cambios que esperábamos».

Pero, sobre todo, Sánchez Vázquez prácticamente nació con la Revolución Soviética y quizá aquellos diez días que estremecieron al mundo conmocionaron genéticamente su pensamiento, ya para siempre. Adolfo Sánchez Vázquez, algecireño, malagueño, andaluz desde luego, formado en Madrid y crecido intelectualmente en México, en uno de sus últimos retornos españoles volvió a Málaga para recoger el Premio María Zambrano de humanidades que le concediera la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, tanto por su propia aventura del espíritu como la de todos aquellos que conformaron lo que se dio en llamar la España transterrada: «No fueron tantos los que se integraron de nuevo a la vida española –me reconocía entonces–. Muchos por razones ya biológicas, diríamos, de edad. Usted piense que nosotros, yo y mi esposa por ejemplo, llegamos jóvenes al exilio, con veinte o veintidós años. Pero muchos llegaron ya con una obra hecha o con una profesión en marcha, con treinta, cuarenta o cincuenta años. Muchos tendrían hoy cien y ya no viven. Prácticamente el exilio desapareció, no sólo política sino físicamente. Entonces, ha pasado ya tanto tiempo y se han echado raíces, tenemos hijos, tenemos nietos...»

Una subestimación del exilio

«Yo creo que en España hay un cierto olvido o subestimación del exilio –valoraba dieciocho años atrás, en uno de sus retornos

a Málaga y en otra conversación mantenida a la falda de la sede del Ateneo–. En México, se ha hecho una revaloración de lo que ha representado el exilio español en el hecho cultural del país, que ha sido realmente mucho. Se puede decir que la mejor inteligencia de la Universidad española fue al exilio. Hay once o trece rectores conocidos, entre ellos Gaos, Puche y otros, enterrados en México. Pero podíamos citar diferentes casos en diversas profesiones. En el campo del arte, se exiliaron grandes pintores como Souto, Prieto, Baldasano. En el terreno de la literatura, Emilio Prados, Luis Cernuda, Juan Rejano. En el campo de la filosofía, José Gaos, Xirau. En todos los terrenos hubo una gran aportación que fue reconocida por México. Los mexicanos reconocen que la inyección del exilio permitió un empuje bastante vigoroso a su cultura, pero también a la industria, la técnica... Por las impresiones que tengo, al menos durante cierta época, en España se intentó que el exilio pasase inadvertido. Y en cierta medida se comprende. La gente quisiera olvidar lo que ha pasado pero, claro, como la guerra civil el exilio es un capítulo de la historia. Se puede olvidar para no seguir manteniendo el espíritu de todo aquello, el dolor, la rabia, pero no se puede olvidar que existió, eso es obvio».

Su exilio también comenzó por los Pirineos, tras la caída de Barcelona al fin de la guerra civil: «Después de muchas vicisitudes, fui a pasar la frontera, logré llegar a París y en París los intelectuales franceses de izquierdas fundaron un albergue para recoger a algunos exiliados. Nos albergaron allí un par de meses, hasta que salí por el puerto de Sête, en el Sinaia, para México. Recuerdo que la última tierra española que vimos fue la costa del Estrecho de Gibraltar, donde yo nací. Un viejo periodista que iba con nosotros, nos dio a todos un discurso emocionante, al describirnos qué era lo que estábamos contemplando».

Aquel barco llamado «Sinaia» tuvo su propio periódico a bordo y allí viajaron cientos de republicanos españoles no sólo fugitivos del franquismo sino del nazismo que tomó Francia en 1940. Entre sus compañeros de travesía, figuraba el poeta cordobés Juan Rejano y a todos les acogió el México de Lázaro Cárdenas, como bien refleja y testimonia Carlos Fuentes en su novela *Los años con Laura Díaz*. Un gesto generoso que quizá la

España democrática nunca supo pagar del todo, ni a Cárdenas ni a su pueblo.

«El México de Cardenas nos acogió muy bien, pero claro, Mexico era y hoy sigue siendo un país con muchos problemas económicos. Entonces, era un país muy pobre, con muchas limitaciones, sobre todo para los trabajados intelectuales. Tuve que hacer muchas cosas para poder sobrevivir. Sobre todo, traducir, dar clases particulares, escribir novelas cinematográficas. Escribí dos. Eran unas novelas en las que me daban el guión en inglés, me proyectaban la película y con eso hacía yo la novela de la película, que se vendían muy bien. Hice dos películas, una muy famosa en su época, *Gilda,* de Rita Hayworth y otra, *Kiss me,* de Marlene Dietricht. Hasta que ya logré entrar, después de hacer mis estudios y terminarlos, entré en la Universidad primero como profesor de asignatura y, luego, de lo que allí se llamaba profesor de tiempo completo, con una remuneración que me permitía ya liberarme de otros trabajos y consagrarme ya prácticamente a la enseñanza y a la investigación».

En diversas publicaciones, Sánchez Vázquez tuvo ocasión de reflexionar sobre la identidad un tanto apátrida de quien tiene que buscar una tierra nueva a la que llamar su segunda casa: «El exiliado es siempre una especie de esquizofrénico, que está partido en dos. Por un lado, tiene la mirada puesta en el país del que procede y, por otro lado, su vida diaria, cotidiana, sus intereses, están en el país que pisa. Pero ese dualismo nunca desaparece. Sobre todo, en los primeros años del exilio era evidente. Todos estábamos con la ilusión de volver, pensando que la vuelta estaba próxima. Eso duró incluso diez o quince años. Incluso, se pueden contar anécdotas. Por ejemplo, al principio, cuando un exiliado mandaba a sus hijos a la Universidad, se interpretaba como una especie de deserción, se consideraba que había perdido de vista sus ideales, que ya no quería volver. O el que se compraba un coche, no digamos. O sea, que la mayoría de la gente tenía puesta toda su mirada en España, en el regreso. Luego, el tiempo va pasando, se van creando intereses, surgen los hijos, uno se vincula profesionalmente a través de su trabajo al país que lo acoge y ya en cierto modo se va integrando. En México, finalmente, hubo una integración del exilio, pero fue tardía. Los exiliados y sus hijos, hoy, se consideran ya mexicanos,

sin perder de vista los vínculos o las razones por las que llegaron al exilio. Pero, en cierto modo, uno nunca deja de ser exiliado porque siempre se mantiene esa dualidad».

Una cátedra de Estética

«Yo, por ejemplo, llegué a México siendo estudiante. No pude terminar la carrera en España. Yo había hecho en Málaga el Bachillerato y de Málaga pasé a Madrid, donde hice el primer año de estudios de la carrera de Filosofía y Letras, en la Universidad Central, con Gaos precisamente, con Ortega, con Zubiri, con García Morente. Pero, claro, era un año de estudios y luego vino lo que vino, la guerra, el exilio. Cuando llegué a México, yo era un estudiante. No tenía otra cosa que ofrecer. Entonces, en México, pasé dificultades porque allá pronto me casé, pronto llegaron los hijos y tuve que hacer los estudios al tiempo que hacía cuarenta trabajos de distinto tipo. Fui traductor, por ejemplo y allí me inicié también como profesor».

Su empeño no sólo hizo que concluyese sus estudios universitarios sino que ganó una plaza en la prestigiosa Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), escenario de algunas de las convulsiones intelectuales más poderosas del último medio siglo de aquel país: «La cátedra de Estética la asumí aproximadamente en el año 54 o 55. Primero, fui lo que se dice profesor de asignaturas por hora. Al cabo de cinco o seis años, pasé a ser profesor de tiempo completo, lo que le llaman aquí dedicación exclusiva. Me he dedicado sobre todo a mi cátedra de Estética, pero también al curso de filosofía política, particularmente cuando hablar de Carlos Marx no era tan habitual como lo fue después. Los profesores de tiempo completo, que es como les llamamos allí, tenemos una gran libertad para los cursos que vamos a dar Nosotros decidimos su contenido que siempre suele estar relacionado con alguna investigación que estemos realizando».

Su producción bibliográfica es extensísima y abarca varios géneros pero, en especial, descuellan algunos ensayos que él mismo menciona no más se le pide rendir un balance de su propia obra: «Mi contribución a la estética, en la medida que pueda

hablarse de eso y desde el punto de vista marxista, fue la ruptura, en un momento en que eso era la doctrina extendida y reconocida, con toda la teoría y la práctica del realismo socialista. Esto ya desde los años 60, cuando a comienzos de esa década era la doctrina aceptada como única estética marxista posible. En el año 65, publiqué *Las ideas estéticas de Marx,* un libro que rompía con esa concepción institucional de la estética marxista. Poco después, en el año 67, publiqué mi *Filosofía de la praxis*, que marcaba ya la ruptura no sólo con una estética oficial marxista o pseudomarxista sino con la filosofía oficial dominante, materialismo dialéctico, la filosofía de la praxis. Pienso que en la concepción que yo mantuve desde entonces y que he seguido manteniendo hasta ahora, la estética se apoya en una serie de tesis fundamentales del marxismo pero que lejos de estar en contradicción con la estética oficial del realismo socialista, apuesta más bien por una práctica innovadora, de vanguardia. La concepción del arte que yo propugnaba era la del arte como una forma de trabajo o de praxis creadora, que permitía su desarrollo en cualquier dirección. En Marx, no puede haber arte si no hay creatividad. Si no hay praxis creadora, no hay arte. Esta praxis creadora puede manifestarse en el terreno del realismo, como se manifestó durante siglos, o en el terreno del arte abstracto, de un arte no figurativo o de un arte, diríamos, de vanguardia. Su nota distintiva sería justamente la capacidad de innovación o de creación».

Contra el estalinismo

Sánchez Vázquez siempre asumió un posicionamiento crítico con el marxismo o, mejor dicho, con algunas de sus aplicaciones prácticas como el estalinismo y la política posterior que se implantó en la Unión Soviética. No fue fácil en tiempos de ortodoxia ni lo es ahora cuando sigue defendiendo la utopía marxista a pesar del descrédito de lo que se llamó socialismo real. Pero él sabe que hubo intelectuales, incluso revolucionarios de primera hornada, que empezaron pronto a disentir del rumbo totalitario que pareció tomar desde muy pronto aquel deseado país de los soviets. En ese caso, el suicidio en los años 30 del poeta y dramaturgo Vladimir

Maiakovsky no sólo supuso una vindicación estética: «No sólo fue un suicidio estético sino político o ideológico. En primer lugar, el tipo de poesía innovadora que estaba realizando Maiakovsky era la que respondía al arte soviético de los primeros años 20. Como todo el mundo sabe, toda la vanguardia empieza a germinar prácticamente en la Unión Soviética. Allí está Chagall, está Kandinsky, o los constructivistas, en el campo de las artes plásticas. Allí está toda la gran arquitectura de vanguardia. Y, en el terreno de la poesía, toda la innovación está allí. Pienso que a Maiakovsky hay que situarlo dentro de esa innovación radical que cáracterizó al arte soviético. Había la pretensión en los artistas de la época de hacer un arte revolucionario, pero no en el sentido limitado de la temática o el contenido, sino porque también suponía una revolución en el lenguaje artístico, en el lenguaje plástico o en el poético. El realismo socialista, como teoría y como práctica, viene a terminar con eso. Entonces, es obvio que Maiakovsky se encontraba en una situación de aislamiento, de contradicción con esa estética oficial dominante. Pienso que el suicidio de Maiakovsky tiene que ver con esta contradicción y con su oposición a lo que estaba germinando. Eso se expresa, sobre todo, en su dramaturgia. Obras como La Chiche o El Baño constituían una sátira sobre lo que comenzaba ya a levantar cabeza en la Unión Soviética».

Recuerda que el estreno español de La Chinche llevaba escenografía de su paisano algecireño Ramón Puyol: «Si, yo la vi precisamente en Madrid». Sánchez Vázquez había nacido allí cuando la ciudad empezaba a tomar cuerpo, pero cuando aún persistía una importante quiebra social entre el mundo del contrabando y de otras formas de economía sumergida, o la función administrativa de quienes debían reprimir tales prácticas: «Yo, de Algeciras, salí muy pequeño. De mi infancia, prácticamente no tengo recuerdos. Mi padre era teniente de carabineros. En aquella época, se decía de forma un poco burlona que la población de Algeciras se dividía en dos, unos contrabandistas y otros carabineros. A mí, me tocó nacer en la parte que perseguía. Prácticamente, no tengo contacto con la ciudad. Salí de Algeciras a una edad en la que es difícil tener recuerdos. Después, fuimos a vivir a El Escorial, cerca de Madrid. Y a los diez o doce años, llegué a Málaga, donde me formé hasta que comenzó la guerra civil. A Algeciras, volví en el

año 31, teniendo quince o dieciséis años. Allí, bajo la influencia de mi tío, Alfredo Vázquez, que después murió fusilado por el franquismo, es de quien yo recibí la primera influencia de carácter ideológico. Un poco confusa como era la personalidad de mi tío, entre libertario y marxista. Pero ahí tuve mis primeros contactos ideológicos con una ideología de tipo revolucionaria. De Algeciras, entre mis amigos de antes de la guerra, estaba José Luis Cano, con el que tuve contactos. Trabajamos juntos en el periódico *Línea* que hacían las organizaciones más de izquierdas y revolucionarias, en Madrid. Conocí también a Ramón Puyol cuando era diseñador de portadas de la editorial Zenith, tan famosa, y cartelista conocido. En realidad, mis recuerdos son pequeños».

Autor de títulos como *Las ideas estéticas de Marx* (1965), *Estructuralismo y marxismo* (1970), *Estética y marxismo* (1970), *Del socialismo científico al socialismo utópico* (1975), *Ciencia y revolución: el marxismo de Althusser* (1978) y *Del exilio en México: recuerdos y reflexiones* (1991), Sánchez Vázquez disfruta desde hace años de la nacionalidad mexicana, aunque recuerde su origen gaditano: «Allí, tengo viejos amigos como el profesor Ramón Vargas Machuca», suele recordar de una provincia cuya Universidad, al poco de su creación, fue de las primeras en reconocerle como doctor honoris causa.

La reconstrucción del pasado

Hasta Algeciras, Sánchez Vázquez regresó en varias ocasiones. La primera vez, hacia 1980, cuando llegó a entrevistarse con el primer alcalde comunista de la ciudad, Francisco Esteban y tuvo la la oportunidad de conocer la ciudad, para «reconstruir mentalmente esa parte de mi pasado». La última vez, fue en el verano de 2002, cuando quiso mostrársela a su nieto rockero que le acompañó en aquel periplo y con quien tuvo ocasión de visitar la calle que ya lleva su nombre, junto a la playa de El Rinconcillo, a las afueras: «Estuve en la calle, en la casa donde nací. En la casa de las columnas, en la calle Ríos».

Era también la Algeciras de José Luis Cano, otro escritor que se formó en aquella Málaga inquieta de la Segunda República,

cuando Emilio Prados asistía, fascinado, al incendio de la mansión de su familia. En la capital malagueña, Sánchez Vázquez y su cuñado Enrique Rebolledo crearon la revista *Sur*, en la que Cano habría de publicar el primer artículo de su vida, «Surrealismo y lucha de clases».

«Esta revista *Sur*, que por cierto creo que ahí tomaron el nombre y el diseño del título del periódico, la hice con el hermano de mi esposa, Enrique Rebolledo. Sacamos dos números. Uno salió a finales del 35 y otro a comienzos del 36. Publicamos colaboraciones de José Luis Cano o un poema de Alberti que nunca he tenido curiosidad por ver si está recogido en su poesía completa. Lo cierto es que no recuerdo exactamente sus versos. También incluímos traducciones de Louis Aragon».

A comienzos del siglo XX, Sánchez Vázquez recuerda la vida cultural tan intensa de Málaga, donde llegó a escuchar a Ortega y Gasset, a García Morente y a Unamuno: «También asistí a exposiciones de grandes pintores de la época. Pesaba mucho el intelectual en la vida política de entonces. Tanto es así que muchos ministros de la República fueron intelectuales, como Fernando de los Ríos. Hoy, a los intelectuales, en lugar de respetárseles, se les subvenciona».

En los años 30, era otra cosa. Buena parte de los grandes escritores en lengua hispana abrazaron el comunismo como una formidable utopía posible, aunque no percibieran plenamente los excesos que acompañaron a la construcción de la Unión Soviética: «Por ejemplo, César Vallejo era militante del Partido Comunista del Perú, como usted sabe. Yo lo conocí aquí en el Congreso de Escritores Antifascistas del año 37. O Alberti. O incluso el mismo Pablo Neruda, que no tiene nada que ver con la estética oficial del realismo socialista, independientemente que entre las cosas que resulten difícil de olvidar de Neruda estén sus cantos a Stalin y todo eso. Pero lo más significativo de Neruda también tiene que ver poco con la estética del realismo socialista. Aunque claro, sus ideólogos, cuando trataban de ejemplificar con nombres de supuestos creadores de dicho realismo, siempre daban los de Neruda, de Alberti o de Vallejo. O, en el terreno de la pintura, daban el nombre de los muralistas mejicanos que tampoco tienen nada que ver con el realismo socialista, como Rivera o

Xiqueiro. Creo que en lengua española, que yo recuerde, no encontramos ejemplos ilustrativos de lo que sería una estética propia del realismo socialista. Recuerdo que Alberti, en la revista *Octubre*, publicó mi primer poema, que firmé con seudónimo y que era un romance sobre la Ley de Fugas. Apareció en el número 3 o 4».

Su primer libro fue precisamente de poemas, *El Pulso Ardiendo*, escrito en España pero publicado finalmente en México: «Se publicó en Morelia, la primera edición, del 42. Estos poemas son de unos años antes de la guerra. Y resulta que este libro, cuando salí de España, lo di por perdido porque no me preocupé de buscar los originales. En principio, iba a publicarlo en Madrid Manuel Altolaguirre, en aquellas ediciones que él hacía de poesía, con aquella enorme belleza tipográfica. Cuando llegué a México, con gran sorpresa mía, resultó que él se había llevado el original. Luego, se ha reeditado en España, en varias ediciones».

La última de ella, en Málaga, a donde ha ido retornando periódicamente: «Naturalmente, la primera vez que volví a España fue en una visita rápida y prácticamente sin contacto con nadie, porque vine por un motivo familiar, por una tragedia que ocurrió en la familia de mi hermano». Se trata de Gonzalo, un matemático ilustre y célebre fallecido hace unos años en Sevilla, donde había fijado su residencia: «Eso fue en el año 72. Prácticamente, conocí entonces a muy poca gente. Entre la poca gente que tuve ocasión de conocer está un filósofo que sigue siendo buen amigo, Javier Muguerza, y también Javier Pradera. Eso era en pleno franquismo. Cuando volví en el año 75 o 76, ya vine con más calma. Y me encontré con una España completamente distinta, no sólo por razones políticas e ideológicas. Era una España que en el terreno ideológico se había modernizado, se había desarrollado económicamente pero todavía arrastraba las huellas de los cuarenta años de franquismo. De todas maneras, para mí fue una emoción muy fuerte, porque yo venía a España prácticamente después de 38 años de ausencia. Ya mi padre había fallacido. Mi madre vivía todavía aquí, en Málaga. Fue una impresión muy fuerte la llegada a España y, sobre todo, aquí a Málaga, donde yo había pasado mi juventud. Y a Madrid, donde yo había tenido una actividad política juvenil y estudiantil en la Universidad».

Y si en un primer momento los exiliados en México se resistían a echar raíces, durante la transición democrática comprobó que ya era imposible romper con su biografía mexicana: «La primera vez que yo volví a España fue una visita rápida y prácticamente sin contacto con nadie, porque vine por un motivo familiar, por una tragedia que ocurrió en la familia de mi hermano. Eso fue en el año 72. Prácticamente, conocí entonces a muy poca gente, como Javier Muguerza y Javier Pradera. Eso era en pleno franquismo. Cuando volví, en el año 75 o 76, ya vine con más calma. Me encontré con una España completamente distinta, no sólo por razones políticas, sino con una España que en el terreno sociológico se había modernizado, se había desarrollado aunque todavía con las huellas de los cuarenta años de franquismo. De todas maneras, también fue una emoción muy fuerte, porque yo vine a España prácticamente después de 38 años de ausencia. Ahora, se notan los cambios. Sobre todo, el contraste con los países de América Latina, con los países de donde vengo. Allí, hay un nivel de miseria, de pobreza, bastante grande».

Ante el fracaso del socialismo real

Fiel a su independencia de criterios, en plena *glasnot* de Gorbachev pero antes de que cayese el muro, el marxista Sánchez Vázquez consideraba que había que «reconocer que existe un fracaso histórico del llamado socialismo real. Eso es evidente. Un fracaso, empezando por la Unión Soviética. El socialismo real ha sido un desastre desde el punto de vista histórico. Su fracaso es tan grande que ha quemado la alternativa de otro modelo de socialismo, al menos por ahora. Las reformas del socialismo real llegaron tan tarde que incluso lo que se dio a llamar en la Checoslovaquia del año 68 un socialismo de rostro humano, ni siquiera pudo plantearse. El fracaso es tan grande que incluso el proceso de reacción frente al socialismo real es tan amplio y tan profundo, que ni siquiera la alternativa socialdemócrata constituye una alternativa de izquierdas en esos países».

Sólo había una excepción en ese discurso, que se llamaba Cuba, aunque tampoco Sánchez Vázquez aplauda la persecución de los delitos de opinión que se siguen practicando, tantos años después,

en la isla: «Cuba es un caso especial porque, claro, hay dos componentes que no se pueden disociar. El componente nacional o liberador en el sentido antiimperialista influye mucho allí. La revolución cubana, desde que nació, está bloqueada por el imperialismo. Mientras haya ese bloqueo o esa presión es muy difícil que haya una reforma o una apertura. Ese es el problema. No se puede abrir como se ha abierto la sociedad del Este porque eso significaría la penetración inmediata de todo lo que llaman la gusanera, toda la contrarrevolución que está en Miami. Pienso que tienen que hacer un esfuerzo para realizar reformas, en un sentido democrático, sin que esta democratización implique naturalmente el retorno de toda esa bazofia y de toda esa morralla contrarrevolucionaria. Y creo que la sociedad cubana lo está pidiendo en el marco del socialismo. Porque si no puede ocurrir lo que ha ocurrido en estos países del Este. Por ejemplo, en Checoslovaquia, donde tuvimos la posibilidad de una alternativa que fue aniquilada por la invasión soviética. Cuando han pasado veinte años, esta alternativa se ha quemado también como reacción a todo esto. Tenga usted en cuenta que a excepción de Yugoslavia o de la Unión Soviética todos esos países son regímenes supuestamente socialistas que no son resultado de una revolución interior sino exportada. Lógicamente, esa revolución ha tenido resistencia dentro de la propia sociedad».

A su juicio, tras la caída del campo socialista, la sociedad de aquellos países se enfrentó a un cierto espejismo, el que suponía el capitalismo real más allá de la propaganda mediática que les habría llegado. Tocaba entonces enfrentarse a fantasmas del libre mercado tan reales como el desempleo o la falta seguridad social: «Yo pienso que el socialismo como alternativa sigue siendo vigente y actual, porque el capitalismo no va a resolver ninguno de los problemas que no ha resuelto el socialismo real. Por el contrario, los puede agravar. Pero creo que en un futuro inmediato, el porvenir es un poco difícil».

«De ese fracaso del socialismo real, es difícil disociar a los partidos comunistas. Porque, claro, el modelo de partido, el modelo de sociedad, el modelo de estrategia, ha sido compartido durante muchos años por los partidos comunistas tradicionales. Hay que deslindarse lo más posible de ese pasado. Ese distanciamiento

puede llevar incluso a la desaparición de dichos partidos. El Partido Comunista de México, sin ir más lejos, se fundió con el Partido de la Revolución Democrática».

Hace cinco años, durante la XIV edición de la Feria del Libro de La Habana, a donde acudió para presentar su libro «A tiempo y destiempo», Sánchez Vázquez proclamaba a las claras: «El marxismo es una necesidad». Esa declaración de principios, a estas alturas y con la que está cayendo, es un gesto de rebeldía frente a un sistema capitalista al que ha intentado combatir y al que sigue sin aceptar a pesar del fracaso del llamado «socialismo real». Desde de los años 50, Sánchez Vázquez se mostró especialmente crítico con la visión estalinista del marxismo-leninismo, al tiempo que con posterioridad defendió la perestroika soviética como «imperiosa e ineludible», pero ello no significa que piense que el caudal del pensamiento marxista esté agotado: «Debemos reivindicar la idea del socialismo porque el capitalismo con su afán de lucro y ganancias puede conducir a la desaparición de la especie humana. Prefiero la bipolaridad a la unipolaridad del mundo bajo la hegemonía del fascismo estadounidense», asegura cuando está a punto de cumplir noventa años de vida.

A pesar de los agasajos cubanos y de sus opiniones actuales, su posición respecto al régimen castrista nunca ha sido complaciente. Así, por ejemplo, en 1992 y con motivo de una entrevista concedida a Fernando Orgambides en *El País*, el filósofo algecireño recordaba que la Revolución Cubana, en sus primeros años, no estuvo «sujeta a una teoría marxista ni estaba dirigida por el Partido Comunista» sino que «tenía un sentido nacional y liberador». Más tarde, dejó de ser así: «Desde luego, ese tipo de socialismo o lo que se presenta como tal, me parece que cae dentro de las objeciones que yo desde hace años he venido haciendo al modelo del llamado socialismo real. Y aunque naturalmente haya matices y variantes entre lo que se ha hecho en Cuba y en la desaparecida URSS, en cierto modo responde al mismo modelo de socialismo real que yo he criticado y combatido. Ahora bien, en las circunstancias actuales me parece que, independientemente de que se esté de acuerdo o no con ese modelo, hay que estar, en primer lugar, frente a la política de bloqueo y agresión que los Estados Unidos desde hace treinta años están llevando a cabo contra

Cuba y que representa un obstáculo decisivo para que en la isla se den los cambios que creo necesarios para la democratización de su vida económica, política y social».

«El desastre del llamado socialismo real, por una implementación incorrecta de la doctrina marxista, incluyó el descrédito del marxismo y por eso hay que reivindicarlo», proclamaba hace unos años Sánchez Vázquez, con motivo de otro de sus viajes a Cuba. Sin embargo, matizaba a renglón seguido: «Se debe revisar el marxismo y no pensarse como en la antigua ortodoxia ideológica que el socialismo es inevitable, como tampoco lo es el capitalismo».

Y en tal contexto, rescata la idea matriz de Karl Marx en su *Tesis sobre Feuerbach*, en el sentido de que «la prioridad debe seguir siendo la de transformar el mundo». «Esa necesidad persiste –insiste–; por lo tanto necesitamos de la doctrina, de la teoría y el pensamiento».

En *A tiempo y a destiempo*, Sánchez Vázquez reflexiona sobre el socialismo, la ideología y la utopía, y un capítulo dedicado al exilio que llegó a América tras la guerra civil española: «El título del libro se debe, en gran medida, a los textos que escribí en consonancia con las inquietudes y preocupaciones de la época en que fueron concebidos; los del destiempo chocan con la ideología dominante y oficial, la que vivimos en nuestros días».

El profesor del subcomandante Marcos

Antes de la actual crisis económica que implica también una crisis de valores, ya consideraba que existía una fractura crítica de la izquierda, agravada diez años atrás por los atentados del 11 de septiembre: «La izquierda tendría, en verdad, que darle un nuevo sentido a su política, hacer una política menos pragmática, menos realista en el sentido estrecho de la palabra, y volver a reivindicar los ideales que siempre han sido los ideales de la izquierda, una mayor libertad, una mayor igualdad social, una mayor justicia social, en fin, en ese sentido, a pesar de todo lo que se ha dicho de que se han borrado las distinciones entre la derecha y la izquierda, yo creo que la línea divisoria se mantiene. La izquierda lucha

o debe luchar siempre por una mayor libertad, por una libertad real, una mayor justicia social y sobre todo debe luchar en cada terreno concreto. No sólo librar las batallas a un nivel abstracto, general, puramente ideológico sino en cada punto concreto, como se ve ahora. Ante el problema de una nueva ley que restringe las prestaciones de desempleo, pues obviamente ahí hay una clara distinción entre la política de derechas e izquierdas. En las políticas de protección social, las posiciones de derecha e izquierda son también muy definidas. Hay que reconocer de todas maneras que estamos en una etapa difícil, con un porvenir bastante incierto para las posiciones de izquierdas, pero en realidad los problemas por los que ha combatido la izquierda clásica, los problemas de justicia social sobre todo, hoy son más agudos incluso y más graves que en otros tiempos. El capitalismo no ha resuelto ni puede resolver ninguno de los grandes problemas sociales, que siempre han estado en primer plano. De manera que aunque hoy, desgraciadamente, desde un punto de vista realista no hay una alternativa al capitalismo, esa es la realidad, porque la división bipolar ha dejado paso a una hegemonía unipolar y en ese sentido no hay un contrapeso, una alternativa al capitalismo, sobre todo al capitalismo que representa el gran capital y la potencia que lo encarna, Estados Unidos. Incluso Europa juega un papel subordinado en muchos problemas fundamentales, con respecto a Estados Unidos. Pero sin embargo la alternativa sigue siendo más necesaria que nunca porque en la medida que esa alternativa no se produzca los problemas se van a ir agravando».

En tal contexto, se mostró razonablemente entusiasta del movimiento altermundista, aunque no ha escatimado críticas a su falta de cohesión ideológica: «Es importante como un punto de arranque, como una toma de posición, pero tiene también sus fallos. Es un movimiento heterogéneo, con mucho elemento espontáneo, falto de organización y, claro, es más bien importante como sintoma de un estado de malestar y de disgusto, de inconformidad. Pero no es todavía una alternativa en modo alguno. Otra enseñanza que se desprende de todo lo ocurrido anteriormente es que esa alternativa debe ser una alternativa global, también. Un país solo, por sí solo, no puede ofrecer las soluciones que se necesitan, porque incluso la soberanía hoy, en la época

de la globalización, está limitada sobre todo en materia economía. Ya no hay una política económica nacional, sino que se decide fuera del país, en las grandes instancias. Una alternativa a esto debe ser también global, pero ese internacionalismo ya no existe. Hay un internacionalismo del capital, representado por la globalización, pero no hay un internacionalismo de las fuerzas del trabajo. Estamos en una etapa difícil, porque es largo el camino que hay que recorrer».

Pero entonces como ahora se opone de forma radical a que los actores de la economía manejen los hilos de la política y no ocurra al contrario: «Hoy, hay un cierto debilitamiento de la política porque decisiones fundamentales no se deciden políticamente sino por instancias económicas. En cierto modo, la política está subordinada a la economía. Hay un cierto descrédito de la política y sobre todo de la clase política tanto de derechas como de izquierdas. Por una serie de factores, porque incluso cuando la izquierda ha estado en el poder, se ha visto un desajuste entre las palabras y los hechos, entre lo que se promete y lo que se cumple. También, porque los medios de comunicación masivos tienden un tanto a trivializar y a banalizar la política. En parte, porque la política se resuelve bajo la influencia de los medios de comunicación. Sin embargo, yo creo que una verdadera política tiene que reivindicarse porque el terreno para resolver la política sigue siendo el terreno de la política. Lo que no quiere decir que sea la política que hacen los partidos organizados. La política se hace también fuera de los partidos, en la sociedad civil, en las grandes organizaciones sociales, sindicales, culturas, etc. Creo que es una tarea que corresponde también a la izquierda. A la izquierda le corresponde, sobre todo, reivindicar la política. Sobre todo, una verdadera política. Una política que esté impregnada de un contenido moral, no sólo una política puramente pragmática que se mire y se juzgue por la eficiencia. Es el tema que voy a intentar desarrollar en la conferencia de hoy en Cádiz, las relaciones entre moral y política. El contenido moral ha sido un tanto olvidado. Eso explica, por ejemplo, en Mexico, la repercusión que ha tenido ese movimiento zapatista, porque ha hecho una reivindicación de la política dándole un profundo contenido moral. Un país donde la política está muy corrompida como en México, que una política

de este género, como la que están haciendo los zapatistas, con un gran contenido moral, tiene un gran impacto».

Tan respetado como discutido en su cátedra de México, entre sus alumnos se contó al subcomandante Marcos: «Marcos fue alumno mío, pero no un alumno brillante. Yo sé que él fue alumno mío, no porque le recuerde, sino porque he visto las actas de exámenes de la época y allí aparece con su nombre y con la calificación que yo le di. Él aparece inscrito en un curso que yo di sobre filosofía de Marx. Ya nadie discute que el subcomandante Marcos es un tal Sebastián Guillén, que es quien aparece en las actas. Yo no lo recuerdo pero algunos de mis alumnos lo recuerdan perfectamente y me han hablado de él. En aquella época, había una división notable entre althuserianos y humanistas. El se consideraba althuseriano y en su tesis dejó escrito que un profesor humanista, que era yo aunque no me mencione, no dejaba interrumpir las clases para leer comunicados. Claro que no. Yo les decía que esperasen a los minutos finales de la clase para hacerlo, si gustaban».

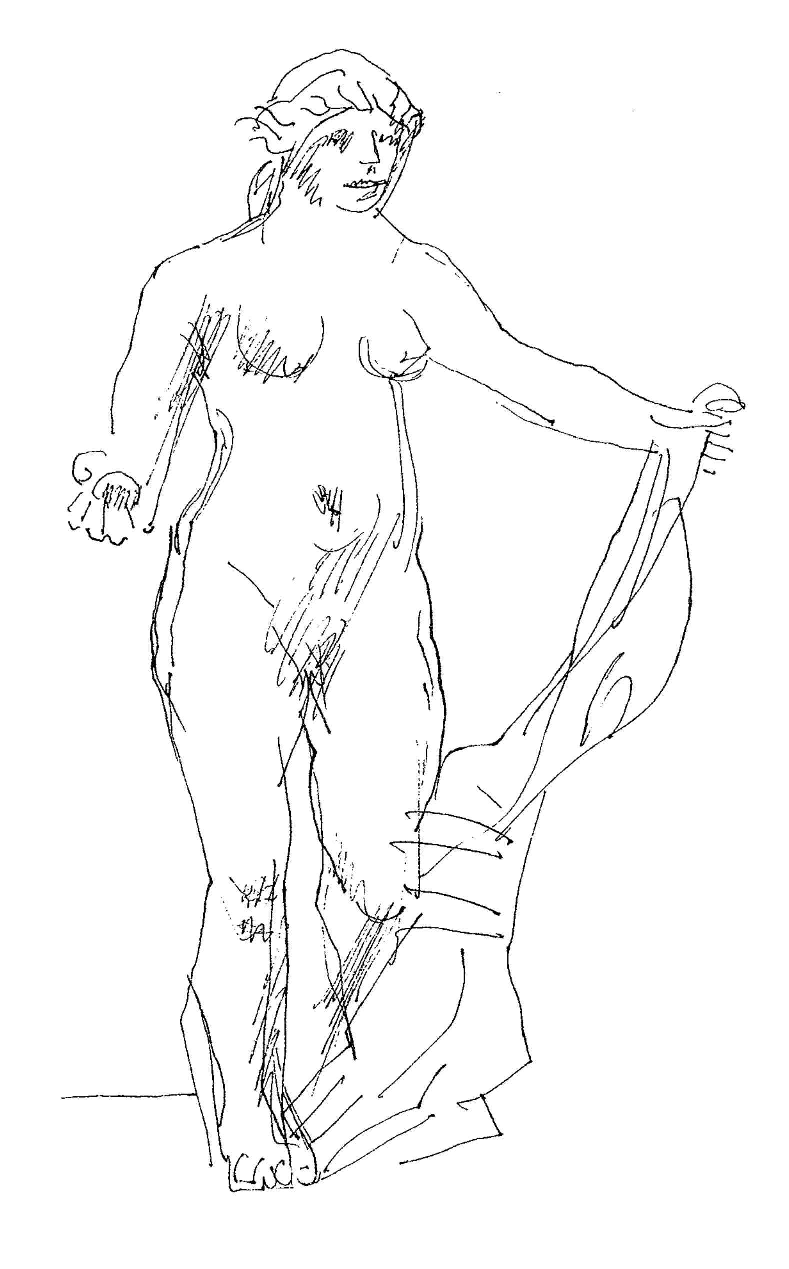
Desde esa tribuna universitaria pero sobre todo desde su insobornable discurso intelectual, siguió defendiendo la vieja pero no por ello ineficaz brújula marxista para salir del laberinto capitalista: «Si no hay una propiedad social dominante sobre los medios de producción, no puede hablarse de socialismo. Si no hay un Estado bajo el control democrático de la sociedad, tampoco. Pero si el problema de las relaciones de propiedad pasa a segundo plano, no veo como se puede llegar a una nueva sociedad. Se puede hacer un capitalismo más civilizado, pero no dejará de ser capitalismo. Incluso admitiendo que se hayan alcanzado algunos logros importantes dentro de ese sistema, la barrera estructural no se ha cruzado. El socialismo real logró romper la barrera del capitalismo, lo destruyó pero no logró construir el socialismo. La socialdemocracia ha alcanzado, cuando ha logrado hacerlo, una serie de prestaciones, de logros importantes en el campo del capitalismo, pero no ha saltado esa barrera. La pelota sigue en el tejado. Y la pelota consiste en como construir una sociedad nueva, pero partiendo como condición necesaria de una superación, de una trascendencia de la barrera estructural capitalista» ©



unisono
1911
Bronze

Otto Gutfreund


H
Biblioteca



A. Renoir y Richard Guino
Venus 1916 — Bronce

La identidad poética de Félix Grande

Antonio Gracia

Introducción

Aunque las obras completas suelen ser una hipérbole de los propios autores o sus panegiristas, en el caso de *Biografía (1958-2010)*, la poesía reunida de Félix Grande con prólogo de Ángel L. Prieto de Paula, debo lamentar la ceguera y autismo de los notarios de la poesía de los últimos tiempos, puesto que tan soslayado tienen al muy acertado francotirador Félix Grande –quizá por esto mismo–.

El poeta Félix Grande –también flamencólogo, narrador, ensayista–, nacido en 1937, publicó en la década de los sesenta algunos títulos esquivos respecto a las estéticas dominantes (*Música amenazada, Blanco spirituals, Puedo escribir los versos más tristes esta noche*...) que renovaron la poesía y desembocaron en *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (1978). Tras este título, como si el confesionalismo que dictaba su obra hubiese apaciguado sus demonios y lo hubiera liberado de la necesidad de decirse, calló, limitándose en lo sucesivo a recopilar los títulos ya publicados, que vuelven ahora a reunirse en esta revisada *Biografía*, a la que se añade un libro inédito, escrito en 2010: *La cabellera de la Shoá*.

Hay, incluso en los mejores poetas, unos pocos poemas que pasan a ser referentes y explicación de toda su obra, y que los definen como necesarios en el venero de la cultura. Porque si un

---

Félix Grande: *Biografía (1958-2010)*. Prólogo de Ángel L. Prieto de Paula. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.

punto del universo contiene todo el universo, en afirmación de Galileo de la que luego se han apropiado tantos, también un poema contiene todos los poemas y a su autor. ¿Cuáles son, en Félix Grande, estos poemas referenciales de los que, como huellas dactilares, deducir su personalidad? Me detengo ahora, por ejemplo, en «Nocturno», «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía», «Espiral»... Paralelos son, y contrapuntísticos; o miradas a un similar horizonte para que el yo se halle a sí mismo. Desatendiendo la fecha de su composición –pues el tiempo mental poco tiene que ver con el de la escritura– apuntan al mismo norte: unos son borradores de otros y estos consecutores de la identificación.

«Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía» es el recuento de un día de una vida. En este poema están todos los ingredientes cotidianos: la esposa, la hija, el trabajo, la dedicación o condición artística, la amenaza de la ancianidad –su hipocondriaca presencia–, la lectura, la música, el sexo, el otro yo («este señor que está junto a tu padre»), el pasillo como un largo camino de la vida, testigo del insomnio..., todo ello en una catalogación acumulativa que pretende sustituir con su trepidación anafórica la cadencia de cualquier verso estereotipado. El listado de «aventuras» y desventuras no es ajeno a las preocupaciones sociales –incluso a la denuncia– del autor. La enumeración ordenadamente caótica también responde a sus presupuestos expresivos, así como la hibridez de fría exposición y melancolía, mezcla de displicencia y existencialismo. Bien pudiera valer este poema como antesala del titulado «Nocturno». Si aquel es un retrato del tráfago diario, interior y exterior, «Nocturno» es el tráfago metafísico que nace de aquel: el recuento apaciguado de las cosas que llenan la existencia, inventariadas allí, deja paso a la meditación ineludible del vacío que atenaza a la misma, y en el que la presencia física de los avatares diarios, empujados a un lado por la autocontemplación a la que la noche nos abisma, no impide la aparición del fantasma de la mismidad (la intromisión del otro) preguntando por sí, queriendo verse con nombre y apellidos, temiendo no ser solo una «alucinación».

«Nocturno» es un *nosce te ipsum*, una instantánea en el carrete de la vida que no quisiera revelarse: el poeta intenta rescatarse de

entre el tiempo y sobre el tiempo. Desalentado en medio de la madrugada, busca consuelo en el arte (quizá recordando al Boecio de *De la consolación por la filosofía*); palpa a Beethoven, a Dostoievski, Van Gogh, Pavese..., a quienes han sufrido como él la condición mortal más tortuosa. En un instante –convertido ya en paisaje y *topos* personal en «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía»– se ve a sí mismo desencuadernado de sus arbotantes, próximo a ser nadie, sin ese animal de compañía que hemos hecho de nuestros hábitos asumidos como astillas de un yo inequívoco y propio, a quedar solo como un cúmulo de fragmentos de identidad de otros –a quienes cita, unidos todos por el dolor– a los que ama; y, de repente, teme que desaparezcan de su conciencia, porque sin ellos ni siquiera existiría como su oscuro *alter ego*: y reclama ese animal de fondo que lame la soledad para mitigarla. El poeta se ve reducido a una imagen fugitiva entre las hordas de los seres y autores que fueron y serán. El poema es válido para todos los seres humanos, no solo para el hombre que escribe; y eso es lo que importa: que es un retrato no solamente poético, y todo hombre se ve en él. Habla de la esencia de la que fluyen todas las sustancias y circunstancias que somos, fuimos o podemos ser: sin ellas no somos sino huérfanos y nada justifica nuestra vida. En «Las horas y los años» parece resumirse, en voz baja, ese autorretrato: «me he mirado al espejo / a alta hora de la noche; / y me he visto fundido / con rostros y con nombres / que habitan por mis canas / como por panteones, / que me miran con ojos / amorosos y enormes. / Repleta está mi vida, / mi corazón, sin norte». Y en «No eches angustia a la desgracia» leemos el antídoto contra la nadificación: «contra la usura de los años / defiende tus verdades para no ser un muerto».

La identidad del yo

En este mundo en el que ser alguien significa casi sin excepciones haberse vendido a los demás, crear el propio yo y mantenerlo –a pesar de los demás e incluso a pesar de uno mismo– es la única victoria digna de celebrarse. Porque el infierno no es el otro, como afirmaba Sartre (¿por qué ha de importarnos la opinión de quienes

no nos importan?), sino que está dentro de nosotros. Y para aplacarlo precisamos una voluntad firme, un yo espartano que nos acorace contra el fuego. Búsqueda de identidad en la palabra hay desde el origen del pensamiento y la escritura: «Conócete a ti mismo», se leía en el frontispicio griego; «Intelijencia, dame / el nombre esacto de las cosas...», pide J.R.J. Todo cuanto el hombre hace viene predeterminado por su afán de autoafirmación: de adquisición de un yo que lo individualice y lo haga único, incluso imprescindible. De ahí que matemos al padre o persigamos la originalidad. De ahí que queramos sobrevivir en medio de un cruento darwinismo artístico: las mejores plumas son las que más plumas despluman en la carrera hacia la inmortalidad; hay que mostrar con nuestra palabra la caducidad o mortalidad de las demás. Por lo tanto, el primer y más esforzado tema y preocupación del hombre y del artista es el de la presencia en el tiempo. La pulsión de la supervivencia es tan absoluta como irracional. El artista pretende salvarse al menos en su arte, o con él. La búsqueda de inmortalidad no es, pues, una caprichosa obstinación, sino una atávica y telúrica exigencia de la condición mortal, cuyo primer instinto es el de la supervivencia. Eso es lo que aparece en el poema «Espiral»: vuelve a «Nocturno», ahora más serenado, completándolo y alzándose como un poema memorable. Se está tratando una vez más aquí del tema fundamental de la literatura y la existencia: la identidad. El yo emocional clama por encontrar individualidad intransferible, autónoma y sustancial, pero el tiempo transforma el yo buscador en un ente sucesivo, cambiante y por lo tanto acosado por su efimeridad. Es el antiguo combate –desde Heráclito y Parménides– del ser inmutable o fluyente, y por ello, de lo uno y lo múltiple. En este caso, el yo poemático es la suma de los sucesivos «yoes» acumulados en el inconsciente colectivo y en la experiencia vivencial y cultural del poeta: como en la magdalena de Proust, en los nudillos de la niña que golpea la puerta se anudan y suenan el tantán de los antepasados y de cuantos atavismos y prospecciones retumban en la mente del que escribe, que es también el que vive. Se desespera el todo por saberse una suma de fragmentos, aunque sea la suma de sus partes. ¿Puede la lógica evitar el dolor irracional? Basta recordar *Todos los fuegos el fuego* y *La noche boca arriba*, de Cortázar –pero también el «Soliloquio

del individuo», de Nicanor Parra– para comprender cabalmente el vaivén inmóvil de «Espiral», su viaje ascendente y descendente por la escalera de la Historia, su simultaneísmo de pretérito, presente y futuro, su condición de *aleph*. (Muchos guiños y citas, insinuadas o confesas, hay; pero quizá el más elocuente ejemplo sea el del ojo alephiano que todo lo ve: el letánico y omnisciente «vi» que Borges tomó del Ulises homérico descensor a los infiernos; véanse «Circo pobre», «Bar Santillana»).

Dueño –y esclavo– de un mundo propio, ¿cuál es este mundo? ¿Cómo es el yo del autor? Una amalgama de experiencias personales a las que se han sumado las de todos los hombres del pasado y del futuro, ascendientes y descendientes (Borges: «Acaso Schopenhauer tenga razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres»), unidos y separados por la línea del tiempo que unifica a los protagonistas de los dos cuentos cortazarianos aludidos.

Yo existencial, yo sexual, yo verbal

Para trazar una radiografía psíquica del autor de *Biografía* tal vez bastase con una triple trepanación de su escritura. Hallaríamos un yo existencial, un yo sexual y un yo verbal. «Mi poética es tanto como decir mi erótica», afirma el autor por boca de su heterónimo. Pero su poética también es lujuriosa de verbo existencialista aprehendedor de vida doliente y entusiasta: su concepción del mundo, tantas veces expuesta con tremendismo y anaforismo acumulativo, se resume, con orgullo malditista, en dos versos de «Poética»: «ni este mundo ni yo tenemos ya remedio / pero caeré diciendo que la vida era buena». El buen flamenco, como el buen jazz, o la noble existencia, es la alquitaración de un tremendismo; y también muchas otras músicas y obras maestras: como la *Patética* o *La consagración de la primavera*, *Altazor* o *Canto general*, *El jardín de las delicias* o *Noche estrellada*.

Desde el instante en que la carga sexual de *Las rubáiyátas* está, más que en el propio libro, en su contexto autorial, o también en él (es decir: en el hecho de que este es un título del mismo autor desenfrenado, salaz y lujurioso –piensa el lector mientras lee– que

escribió los anteriores de su bibliografía), puede afirmarse que existe un yo sexual omnipresente que es emanación de un erotismo universal y primigenio. El turbión existencial de los libros anteriores se canaliza, contenido en un solo cuerpo y también en un verso contenido, en *Las rubáiyátas*. El cataclismo existencial desemboca en una resolución; la lujuria es el eco de una concupiscencia cósmica que exige saciarse con el choque de los cuerpos para hallar equilibrio y proseguir su viaje a la supervivencia. Por eso, en «Canción de las panteras del deseo», continuando la consideración esencial del hombre como suma de los hombres, se busca «el raigón del placer / con un jadeo que sube de la caverna de la especie» (Hernández: «besándonos / se besan los primeros pobladores del mundo»). El tema de *Las rubáiyátas* no es el amor, sino el sexo: la pasión sexual; la carnalidad y lubricidad, no la sensualidad emocionada; igualmente, esta lascivia es más sugerencia que presencia, más verbo elegiaco que verbosidad pletórica, aunque esté implícito el canto de la carne. El sujeto que habla es más esclavo que dueño, menos héroe que víctima; no vampiriza: está vampirizado. El eros, que lo inunda todo, es una emanación de un Big Bang lujurioso en cuya saciedad se disuelve, como en un sortilegio atávico, el sufrimiento existencial. En la hoguera de la lujuria satisfecha se queman los pesares. Las angustias del vivir son vampirizadas por el *eros* defendiéndose del *tánatos*. Y en esa vampirización el autor halla, al margen de las culpas por la sexualidad socialmente prohibida, el sosiego que queda tras la suturación o satisfacción de los sentidos.

Y el yo verbal. La palabra, como vómito y cauce, es un imperio salvador. Su espada extermina los fantasmas, da pábulo a los dioses. Los géiseres del poeta manan cuando la conciencia menos los espera; y, como vasos comunicantes en diferentes túneles o cráteres del mismo manantial, se complementan para forjar un lago o un infierno, un rostro definitorio; y comunican los diseminados fragmentos de identidad que son las confesiones o poemas: «pedí a gritos socorro a las palabras» («La resistencia»), como si estas fueran un exorcismo salvador, un consuelo boeciano. En «Candilejas» se dice: «pero has vuelto a recurrir a la poesía [...] como a un consuelo». Y en «En vos confío»: «Acércate, poema, dame una medicina...»; «protégeme, poema... socórreme, poema». Porque ¿quién es

uno, acosado por el que fuimos –los que fuimos– y el que queremos ser? En «Adolescencia» aparece un otro yo temido y torturante que quedó en un lugar del que el yo actual se creía libre y que amenaza con volver a integrase en el presente y desintegrarlo: «no me lleves conmigo». Igual yo acosador emerge en «Inmortal sonata de la muerte». Sin embargo, todos los miedos son suturados por el verbo, auténtico sanador y patria del poeta.

El autor se confiesa generosamente deudor de muchos autores (en realidad, somos hijos de todo libro que leemos, cuadro que contemplamos, música que oímos...); pero todos ellos –Machado, Vallejo, Rosales..., las vanguardias, la escritura social...– son imbricaciones que no lo encadenan, sino que fecundan su voz. La poesía social fue un yermo afluente de la sociología, pero la preocupación social es en Félix Grande lírica golpeadora porque nace de un dolor vallejiano: el autor es sujeto paciente de un malestar más existencial que social –social por personal–, y agente de su traslación a la palabra, unificando vida y poesía. Así, su verbo es, en ocasiones, una salmodia dictada desde el automatismo hacinativo –que asedia al autor y este arroja al lector para que lo sacuda con la misma fuerza con que es sacudido –, y en otras un verso bien embridado en poemas aquilatados.

Cronista, no soslayador del tremendismo, de una ciénaga llamada mundo, o ser humano, que, como un Saturno, se traga a la colectividad, al individuo y al que escribe; buscando la poesía en la prosa cotidiana de la realidad –la poesía impura, la fuga de las palabras consagradas por el uso poético–; coqueteando con el prosaísmo en *Blanco spirituals* y prosificando la poesía en *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*; siendo nuestro autor introspectivo, contemplativo y elegiaco; consciente de que vive en un tiempo social que lo arraiga y desarraiga..., el último aldabonazo de Félix Grande en la conciencia universal es *La cabellera de la Shoá*, ese dolor descoyuntado en verbo, más un grito de Munch que límpido jipío. En este libro, al cielo de Machu Picchu se opone el infierno de Auschwitz; y donde Neruda escribe «Sube a nacer conmigo, hermano», se nos dice «Baja a esta cueva, sube a la evidencia».

En resumen: El *homo scriptor* no es sino un eco del *homo vivens* y el *homo semens*. Vida y poesía: *Biografía*.

Cambiar el mundo

Josep M. Rodríguez

En 1983, Kevin Carter empezó a trabajar como reportero gráfico. Soñaba con capturar una imagen que diera la vuelta al mundo. Y su oportunidad llegó diez años después, en una aldea de Sudán, donde retrató a una pequeña niña desnutrida tumbada en el suelo con un expectante buitre justo a su espalda. La instantánea –que se publicó en *The New York Times*– fue galardonada nada menos que con el premio Pulitzer. «Que se cumpla aquello que deseas», reza una antigua maldición china. Y hasta cierto punto eso fue lo que le pasó a Carter: su impactante fotografía fue tan elogiada como criticada su actitud por no haber ayudado la niña.

Y es que Carter estaba acostumbrado a moverse por Johannesburgo en los tiempo más violentos del *apartheid*, siempre de un lado para otro, acelerado, sudoroso, casi sin dormir, echando mano de las drogas cuando su cuerpo ya no daba para más, pero con la mochila al hombro y la cámara preparada en todo momento para retratar las dos caras de la muerte: la de los cadáveres rodeados de sangre y la de quienes empuñaban el machete o el *kaláshnikov*. «Porque sé que los sueños se corrompen / he dejado los sueños», escribe Luis García Montero en «El insomnio de Jovellanos». Y sin duda Carter había abandonado los suyos. Inmunizado ante la realidad. Como si lo que contemplaba por el visor de su cámara no estuviese sucediendo realmente. Por eso se marchó sin más después de tomar la fotografía de la niña y el buitre.

«Está solo. Para seguir camino / se muestra despegado de las cosas», apunta García Montero en otro de los textos de *Habitaciones separadas*. Un libro que se publica en 1994, precisamente el año en el que Carter recibe el premio Pulitzer. Y en el que se sui-

---

Luis García Montero: *Un invierno propio*, Visor, Madrid, 2011.

cida. Vuelvo a «El insomnio de Jovellanos»: «En el mismo horizonte / del que surgen los días y la luz / que acaricia los pinos y calienta mi celda, / surgen también la noche y los naufragios».

Tras este fragmento, el monólogo interior continúa y hace referencia directa a una de las dos citas que abren el libro. No a la «Epístola moral a Fabio», sino al alejandrino de Juan Meléndez Valdés: «El invierno es el tiempo de la meditación», que en cierta medida parece avanzar el título del más reciente trabajo de García Montero: *Un invierno propio*. Para el autor granadino, la poesía ya no es sólo un lugar donde guarecerse –ese cuartel de invierno al que aludía el rótulo de un conjunto de ensayos publicado en 1988–, sino también el espacio donde reflexionar acerca de la memoria, el paso del tiempo, la amistad, el amor, la propia escritura o, incluso, los sueños, en lo que se asemeja a una revisión o reformulación de «El insomnio de Jovellanos»: «Cuando expulsé los sueños / para no traicionar la realidad, / conocía su herida, / el peso de la noche y su presencia, / pero no calculaba su vacío».

Los versos de García Montero se han caracterizado desde siempre por una lucidez que en absoluto desmerece la de sus textos teóricos. Y a la que hay que sumar un sustrato ideológico que se ha ido haciendo cada vez más evidente, hasta algunos poemas de *Vista cansada* como «Democracia» o «Defensa de la política»: «Y qué decir de ti, / amiga mía, / compañera de curso en la Universidad / y más tarde serpiente vigilada / en las conversaciones, / igual que una epidemia por las calles. / Y qué decir, / sino que te conozco desde hace mucho años / y vivo de tu parte». Pues bien, ese sustrato o componente moral es uno de los ejes vertebradores de *Un invierno propio*: «Son estas las razones de que siga en política. // El mundo es triste y duele / y no existe un dolor / que no merezca ser compadecido».

Ahora bien, mientras *Vista cansada* era una especie de ajuste de cuentas biográfico –un ver los pasos por donde se ha venido–, el último libro hasta la fecha de Luis García Montero es un arma cargada de presente. Porque esta actualidad en sombra invita a ello: «Salgo a la calle, leo los periódicos, / navego el mar de leva que mueve las noticias, / observo las coronas, las órdenes exactas, / los palcos de la fiesta, / lejanamente oigo / la voz de los discursos». Sin demagogia. Sin proclamas fáciles. Como diría el escritor

sueco Stig Dagerman, es tan sólo la palabra de alguien que ha sabido «mantener los ojos abiertos en la sombra».

Para el autor de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* –su primer libro, 1980– la poesía sigue siendo útil. Que es lo mismo que pensaba Kevin Carter de la fotografía, mediante la cual trataba de reivindicar la situación del continente africano a finales del siglo XX. Aunque Luis García Montero no se contenta con retratar o denunciar la actualidad. Necesita intervenir. Proteger a la niña de los buitres: «Me niego a la impostura / de una verdad que vive sin pedirme opinión, / como una mala voz que sobreactúa / para dejarse oír en una escena / que no le corresponde». O también: «La verdad no es un punto de partida / como piensan los puntos cardinales. // Por eso escribo para que me lean, / y cuido las palabras, y persigo / la realidad en sus significados, / y procuro en el orden de mis ojos, / en la prosa del mundo, / que el realismo del sur / nos cite en una plaza con palmeras, / que el norte no se olvide de la nieve».

La conciencia social de García Montero le emparenta con autores como Blas de Otero o Ángel González, a cuyo encuentro parecen querer llevarnos los versos de «Los idiomas persiguen el desorden que soy»: «Mi nombre es Luis, / soy español, / vivo en Madrid, / en el número uno, calle Larra».

Se suele creer que la altura de un poeta depende de aquellos aspectos que lo singularizan, es decir, que lo hacen diferente a los demás. Pero es tan sólo un convencionalismo. Y así lo advierte T. S. Eliot en *El bosque sagrado*, «en cuanto nos enfrentamos a un poeta sin ese prejuicio nos damos cuenta de que, no sólo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor». En el fondo, no deja de ser un proceso natural: mientras los autores jóvenes se esfuerzan por parecer distintos, originales, nuevos; aquellos que han alcanzado la madurez literaria y se sienten seguros con su decir, dejan de temer a los maestros. Es entonces cuando se dan cuenta de que la tradición no se hereda, sino que se conquista. Es entonces cuando hacen hablar a los muertos.

Hace ya tiempo que García Montero ha demostrado tener bien aprendida esa lección. No en vano, desde muy pronto demostró

una firme personalidad y un mundo muy definido que no ha dejado de ensancharse con el paso de los años. «Yo habité los poemas / que me van haciendo como soy», confiesa en un texto de *Vista cansada* titulado «Jaime». Como es obvio, el rótulo alude a Jaime Gil de Biedma, a quien las páginas de *Un invierno propio* convocan también de forma clara en dos o tres de ocasiones. Y lo mismo sucede con Luis Rosales, con Luis Cernuda o con los ya mencionados Blas de Otero y Ángel González –a quien recientemente ha dedicado la novela *Mañana no será lo que Dios quiera* –. Mucho menos evidente es quizá el siguiente fragmento: «Mientras la tarde cae / en esta hora larga de belleza en el cielo / y hago mío sin prisa / el rojo libre de la luz, / pienso que soy el dueño del minuto que falta / para que el sol repose bajo el mar. // Esa es mi razón, mi patrimonio, / después de tanta orilla / y de tanto horizonte, / ser el dueño del último minuto». Un fragmento en el que parece resonar de fondo el Jorge Guillén de *Clamor*: «Vivir es algo más que un ir muriendo, / O un no morir aún. / ¿El último minuto? Que me aguarde. / Gran orden cronológico. / Respiro, no agonizo, vivo y vivo».

Y eso es, en definitiva, *Un invierno propio*: la obra de un autor en plena madurez expresiva que ha sabido macerar la palabras en la reflexión y el silencio –«antes de deshojar las palabras comunes, / necesito la rosa de la noche / que tiembla en mi silencio»– para ponerse de parte de la vida y, en especial, del amor: «Me consuela el amor (...) es una impertinencia que desafía al tiempo».

Pero no sólo el amor desafía al tiempo. También el arte. Y la poesía. A estas alturas nadie duda de que Luis García Montero es un autor imprescindible para entender el devenir de la lírica española en este salto de siglo. Y ese es el verdadero reto. Porque el lector compara cada nueva entrega con los mejores versos de *Las flores del frío* o de *Habitaciones separadas*. En el fondo es como competir con nuestra sombra. Y, sin embargo, García Montero ya salió victorioso de ese desafío con *Vista cansada*. Y ahora lo ha vuelto a hacer. Decía Dylan Thomas que un buen poema contribuye a la realidad, pues el mundo nunca es el mismo después de que se le añada un buen poema. Me pregunto si acaso puede existir mejor definición de *Un invierno propio* ©

Zonas comunes

Xelo Candel Vila

Zonas comunes es el título escogido por Almudena Guzmán para el último de sus libros, con el que acaba de obtener el premio *Tiflos* de poesía. En él se acerca a una poesía de evidente voz social en la que la carga histórica no se deslinda del desarraigo individual. No es la primera vez que hallamos resonancias históricas o sociales en su poesía. Sin ir más lejos en *El príncipe rojo* (2005), con el que obtuvo el Premio Internacional de poesía Claudio Rodríguez, había acudido a una poesía que ampliaba su voz lírica añadiendo la vertiente histórica a la expresión de lo cotidiano. Pero en esta ocasión, las tensiones dejan el marcado carácter simbólico que encontrábamos en aquel libro para hacerse más materiales si cabe, para tomar el mando de la enunciación y exigir una mirada crítica ante la realidad, una nueva puesta en escena de la voz poética. Las tensiones colectivas más que nunca se hacen presentes en la propia crisis de la voz individual, una y otra forman parte del mismo todo:

Cuando a un hombre
se le echa de su trabajo
no sólo se altera el orden
económico y social
sino también el natural.
Es un árbol talado.
Y ya van cinco millones (p.41)

Almudena Guzmán en este poemario responde a todas las expectativas de la poesía social más ortodoxa, no en vano hay claros guiños a ella como en el poema titulado «Blas de Otero» cuyo

---

Almudena Guzmán: *Zonas comunes,* Madrid, Visor, 2011.

contenido, salvando las distancias cronológicas, no sería muy diferente de la dramática realidad social que presentaban aquellos poemas al reflejar la sociedad española de posguerra: «Cada día veo más gente que rebusca en los cubos/de la basura./Yo no sé quién puede ver aún los telediarios/sin que un incendio se le suba por el pecho./No es la India ni Afganistán ni Perú./Que trata de España» (p. 47). Varios son los poemas que apuntan en esa dirección como, por ejemplo, «Desayuno con diamantes»: «Os marcháis a trabajar y aquí nos quedamos nosotros/ bajo el arresto domiciliario del paro./El café es amargo en Europa» (p. 45) o el poema sin título de la página siguiente: «Grises como lo que somos,/hombres de cemento,/ya sólo nos queda ponernos/en fila/y esperar a que nos sellen/la cartilla de racionamiento/del paro» (p. 46). Esta línea responde a una postura moral ante la realidad que recupera las reivindicaciones sociales, civiles, históricas o políticas, aunque de signo muy diverso a las de las poéticas socialrealistas de los años cuarenta y cincuenta, escépticas ya de las escasas esferas que la poesía puede alcanzar como arma de combate, y enlaza con una nueva poesía comprometida que apareció en España a finales de los noventa y se ha ido afianzando durante la última década conviviendo, eso sí, con poéticas de escuelas diversas. Lo que entonces se llamó *poesía del desencanto*, *estética de la resistencia*, *poesía de la conciencia*, *hiperrealismo*, *realismo expresionista*, *realismo sucio* y cuantas etiquetas se manejaron para definir una poesía que invitaba al lector a participar de los desajustes del mundo, las injusticias sociales, el imperialismo, el neoliberalismo o la denuncia del sistema político, se materializaba a través de un lenguaje con giros coloquiales y desprovisto de imágenes[1].

Esta nueva poesía social que empezó a desmarcarse de la poesía neorrealista de la *experiencia* de los años ochenta supuso una nueva vuelta de tuerca con respecto a la tradición de la poesía comprometida. Sigue vigente en ella sin ir más lejos el tono desencantado y el desengaño ante la realidad, tópico barroco resuci-

[1] Remito para un estudio de estas poéticas a los trabajos de Araceli Iravedra, en especial el útimo: *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización*, Madrid, UNED, 2011.

tado y puesto al día con una mirada actual, hablando de los problemas actuales que acucian al hombre de hoy. *Zonas comunes* entraría de lleno en esa concepción de la poesía comprometida que argumentaba Luis Bagué en su estudio *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (Valencia, Pre-Textos, 2006) siguiendo las directrices de Lechner en su conocido ensayo de 1968: «la poesía comprometida es aquella en que el autor procura abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas y compatibilizar la interioridad psíquica del sujeto con los aconteceres externos que pautan el discurrir del mundo actual. Se trataría de una lírica que no renuncia ni al egotismo ni a la meditación elegíaca, pero que ensancha este espacio discursivo con una mirada atenta al universo urbano y al entramado cívico subyacente» (p. 11). Las dos únicas partes en las que está dividido el libro, dan cuenta del doble escenario por el que transita el pasajero: «De lo público» y «De lo privado». Desde lo histórico a lo individual pero no al revés porquen es precisamente esa línea unidireccional la que marca el ámbito de lo privado, la desestructuración de la identidad propia a partir de la desestabilización del mundo.

Los ecos de la crisis económica no resultan lejanos en este friso contemporáneo repleto de símiles con personajes históricos. Según la propia escritora, con este poemario ha querido expresar que las situaciones por las que pasa el ser humano de todas las épocas son muy parecidas, por no decir iguales, tanto colectiva como individualmente porque ambas representan las dos caras de la misma moneda. Desde el heliogábalo disfrazado de jefe de una empresa: «Miro a mis empleados/ como un tiburón blanco/ a los bañistas» (p. 10), al vocero Marco Licinio Craso quien a las víctimas «nos llama excedentes/ de producción» (p. 11). Estos poemas presentan escenas, fragmentos de una realidad atroz e inmisericorde con los valores morales y humanos, reflejan un mundo en el que los poderosos se regocijan en su papel autoritario y dictatorial frente a los débiles sometidos a ellos: «Miro a mis empleados/como un tiburón a los bañistas» (p. 10); los jefes de las grandes empresas, eje central de la crítica en el libro, actúan despiadadamente con sus empleados como lo podían hacer los romanos con sus víctimas al arrojarlos a la arena sin mayores contemplaciones: «Una cruz al revés/y el pobre se vuelve malo (...)/Algo

habrán hecho,/se decían bajando el pulgar» (p. 12). Y así, sin más explicaciones y sin motivos, como en «La Noche de los Cristales Rotos» o en «La Quinta Glaciación» (p. 16), como en un mal sueño, «De un día para otro/te conviertes en Gregorio Samsa./ Sólo te saludan las cucarachas como tú» (p. 17). No importan tanto las razones para el desahucio, también el humanista Alfonso de Valdés buscó las suyas para justificar el Saco de Roma: «Voluntad Divina,/justicia terrena,/azote de herejes» (p. 21). Encontramos en estos poemas una voz poco proclive a la conmiseración: «Han borrado el pez/y la paloma» (p. 13), que se concentra en el testimonio frío y desconsolado ante los símbolos más ancestrales de la humanidad: «Han pintado la cruz gamada sobre el ciervo rupestre» (p. 13). Y es que, al igual que ocurrió en el periodo nazi, una mañana blanca:

Doscientas cincuenta personas
subimos a un tren de ganado.
Al tren de los Expedientes
de Regulación de Empleo (p. 15)

Almudena Guzmán, recorre en este poemario un camino de alientos diversos, apostando por una estética desnuda de grandes artificios líricos pero contundente en su crítica de los conflictos sociales contemporáneos. La poeta recurre en esta ocasión a poemas breves, lejos de la intención más anecdótica y narrativa que había presidido los libros anteriores donde predominaba un tono amoroso y descriptivo: *Poemas de Lida Sal* (1981), *La playa del olvido* (1984), *Usted*. Madrid (1986, finalista del I Premio Hiperión de Poesía), *El libro de Tamar* (1989, Premio Ciudad de Melilla), *Poemas* (1999), *Calendario* (2001) y *El príncipe rojo* (2005, Premio Internacional de Poesía Claudio Rodríguez). En este sentido, *Zonas comunes* supone un giro en su línea estética al dejar atrás poemas más intimistas en los que la sensualidad y la memoria abrían un diálogo con los sueños incumplidos, el dolor, el paso del tiempo, el amor y cuanto supone al fin la existencia. Sin embargo, algo queda de aquellos libros: por una parte, sigue apostando por la coherencia temática y la organicidad del libro y, por otra, no renuncia a su fino sentido de la ironía. La perspectiva del

personaje poético es la de un observador que no quiere dejar de involucrarse en aquello que describe adquiriendo incluso en ocasiones una voz claramente testimonial, la voz quebrada e incisiva del que se sabe víctima de ese sistema opresor que critica: «Después de la huelga/los trabajadores se fueron en silencio./Al Huerto de los Olivos» (p. 34). Pero no por ello rehúye de la conclusión aforística: «Lanzar mensajes al mar/en una botella»./Enviar currículos griegos/ a los fenicios» (43), del giro humorístico: «En el siglo XIX hubieras dejado de creer en Dios./Ahora caes de lleno en el ateísmo digital» (p. 44), de la mordaz ironía: «No sabía que el INEM había fichado a Víctor Hugo./Régimen especial de *Los trabajadores del mar*» (p. 39). Este humorismo irónico con una fuerte carga nostálgica y emocional que combina el desengaño con una mirada existencial se acerca bastante a la tendencia de la poesía epigramática que en los años ochenta asociaba el epigrama clásico grecolatino con la salida de tono burlesca y conminatoria de algunos poetas de los cincuenta. Estas sentencias epigramáticas que utiliza Almudena Guzmán con frecuencia en el libro se combinan a la perfección con la desnuda descripción de la realidad que roza en ocasiones la sátira neocostumbrista: «Tarde de lluvia/ con mis gatos y mis libros./ Parece un anuncio de Nescafé./Pero es verdad.» (p. 70) y en otras la angustia existencial ante el paso del tiempo: Se supone,/a mis cuarenta y cinco años,/ que estoy tan cerca de la vida/como de la muerte,/en plena edad media./No me entusiasma la idea./Quisiera llegar al renacimiento» (p. 90). Pero lo que predomina en estos versos es sobre todo una postura desengañada ante las circunstancias políticas y económicas de una sociedad en crisis. Su postura crítica no va tanto por la búsqueda de solución ante tales conflictos sino más bien por despertar la conciencia del lector y buscar evidenciar los mecanismos perversos del poder. Este desencanto se resuelve en Almudena Guzmán desde el nihilismo: «En tierra firme,/si te pones a pensar hay poco que hacer» (p. 60) a la apatía: «Hoy no tengo ninguna gana/de abrir el baile de mi vida» (p. 63); desde el humor amargo: «No sé qué le pasa a mi sombra/que no anda bien en los últimos tiempos» (p. 71), hasta el escepticismo «Es evidente que no les caemos bien a los dioses./Que vivimos en una calle en cuesta como Sísifo» (p. 25); desde el desasosiego de quien se siente desplazado: «Soy

judío en tierra palestina/ y palestino en tierra judía» hasta la constatación del cansancio: «Será que me siento/ como el periódico de ayer» (p. 78). Sin embargo, pese al nihilismo, a la apatía, al humor amargo, al escepticismo, al desasosiego o al cansancio no hay espacio para la derrota personal porque la dignidad personal se reafirma en la lucha de todos aquellos que no se conformar con aceptar el fracaso de una sociedad en crisis. Por ello, más que nunca la palabra poética puede servir como respuesta o al menos seguir planteando algunas preguntas todavía no resueltas de la realidad contemporánea

Los locos son los demás

Fernando Tomás

Cuarteto para un solista es una fábula moral, en la que el segundo elemento del título, el solista, es también el solitario, lo primero porque su misión es interpretar lo que le dicen los otros cuatro, o más bien traducirlo del lenguaje de los sueños o las revelaciones al idioma de los seres humanos, y lo segundo porque se encuentra muy sólo en una sociedad, la nuestra, en la cual quienes no quieren plegarse a las corrientes de opinión son condenados al silencio y quienes no aceptan las reglas del sistema son calificados de perturbados, como le ocurre al anciano profesor ingresado en una clínica especializada en trastornos mentales transitorios que protagoniza este libro de José Luis Sampedro y Olga Lucas. El cuarteto de la primera parte del título lo forman cuatro griegos nacidos de Tales de Mileto, que son el Agua, el Fuego, la Tierra y el Aire, educados por Anaxímenes y Empédocles y tan preocupados por el destino de la humanidad, que durante todo el libro dialogan sobre la destrucción de la Vida a causa de la barbarie del hombre civilizado, cuyo hermoso planeta, según vaticinan los elementos, está a punto de desaparecer como antes desaparecieron Babilonia, Roma, el imperio Mongol o los mayas. Tal vez la causa sea, como aventura Tierra, que antes los hombres cambiaban de dioses y ahora los suplantan, porque su inteligencia y sus descubrimientos les han conducido a la soberbia y, demasiado frecuentemente, a la locura y al suicidio. Y no se trata, como le dice el profesor a uno de sus médicos de «tomar partido o por el buen salvaje o por el científico», sino sencillamente de recuperar el sentido común y ponerse

---

José Luis Sampedro y Olga Lucas: *Cuarteto para un solista*, Plaza y Janés, Barcelona, 2011.

en manos del dinero, como muy bien tiene que saber Sampedro, que es catedrático de Estructura Económica pero, sobre todo un humanista que proclama que hay que conseguir una ciencia con conciencia, que logre que: «el progreso no se lleve a cabo a costa del resto, que mientras la mayoría de la población mundial sufre e incluso muere por falta de alimentos, agua potable y condiciones de vida digna, haya una minoría que muera de opulencia.»

Sampedro y Lucas hablan en esta sencilla mezcla de narración y opinión de un mundo real y otro mítico, que lo es en ocasiones por ser fruto de la imaginación y otras veces porque la Historia lo ha convertido en una sombra del pasado. En el mundo real, además, el pasado y el presente también se superponen en los lugares en los que Aire, Tierra, Fuego y Agua se citan para hablar del mundo, que son Tombuctú, Tahití, Ginebra, Venecia y Knososs, y así vemos arder los bosques de las Montañas Rocosas como los vimos en las pantallas de televisión y las fotografías de los periódicos, y vemos también imágenes míticas de Knososs, donde «germinó la semilla del árbol de Europa», con sus muros reflejados en el mar Egeo y su Salón del Trono cubierto de lienzos, tapices y esculturas; o del Sáhara atravesado por dos ríos en los que se bañaban los hipopótamos, en el actual Níger, y como indicio se muestran los espléndidos restos de la destrucción, maravillas como la mezquita de Djingareber, la biblioteca de Ahmed Baba...O de Kumbi-Saleh, la capital del Gran Imperio de Ghana. Lugares que expresan el refinamiento, que fueron lo contrario a la vulgaridad de esta época.

Mientras los cuatro elementos, disfrazados de humanos por la Vida, se sientan a reflexionar en voz alta, por ejemplo, en el Hotel de los Baños de Venecia, que es descrita como «una miniatura de Europa y de todo el siglo XVIII» y donde han ido para homenajear ese lugar que fue un refugio de manuscritos y obras de arte en los tiempos de la conquista de Constantinopla por parte de los turcos, en la consulta del doctor, el profesor repite algunas de las obsesiones de Sampedro, como su condena del capitalismo como generador de desigualdades feroces y su anticlericalismo y su absoluta refutación de la moral cristiana, que se explica astutamente al comparar a Casanova con Don Juan, aquel un conquistador por placer y éste por venganza contra las mujeres, el italiano un libertino y el español una metáfora «de la moral católica de nuestro país, de la

idea del pecado, la presión clerical, la maldición de la carne, la mujer concebida como tentación y fuente de todos los males.» En la obra, también se hacen continuas referencias a los autores o científicos predilectos del creador de La sonrisa etrusca y La vieja sirena que tuvieron alguna relación con las ciudades elegidas como decorado en este Cuarteto para un solista, de Rosseau a Casanova, pasando por Voltaire, Galileo, Newton, o Descartes, de los que se cuentan algunas historias simbólicas, casi todas ellas enfocadas a anteponer el ideario de quienes intentaban imaginar un mundo mejor y el de los que, hoy en día, sólo buscan un mundo más poderoso, basado en la sobreexplotación de los recursos y en le prepotencia de los fuertes, que sólo puede subsistir explotando a los más débiles, que además cada vez son más pobres. Un mundo que, según se dice en este libro, inventó el calvinismo al preconizar la dignificación del dinero, diciendo que «la riqueza era grata a los ojos de Dios», lo cual alentó «las actitudes cada vez más emprendedoras de las fuerzas burguesas», hizo que «florecieran banqueros y mercaderes que prestando fuertes sumas a reyes y nobles ganaron influencia política.» El resultado es que, como todos podemos comprobar, nuestras vidas están en manos de los mercados, que son un sistema necesario pero aplicado de forma abusiva e inhumana: «No confunda usted economía de mercado con sociedad de mercado –le dice el viejo profesor a su médico–, en la que todos los bienes y recursos, incluso las personas, se tratan como mercancías.»

Cuarteto para un solista es un libro sencillo aunque esté lleno de sabiduría, porque está pensado para enseñar o, al menos, para hacer recordar que hubo otras civilizaciones, que por otra parte tampoco estaban exentas de espanto, y sobre todo que puede y debe de haber un cambio en la nuestra, que se aboca a la catástrofe y que, en cualquier caso, ha fracasado en su tarea de conseguir la justicia, la paz y la igualdad en el mundo. La idea básica de José Luis Sampedro y Olga Lucas es que el progreso no tiene sentido si no se encamina a lograr que todos seamos «mas dignos, más libres, más justos y más solidarios.» Habrá personas que los tachen de ingenuos, pero serán las peores de este mundo. Y a lo mejor los locos son ellos

Cortina rasgada

Juan Ángel Juristo

En un panorama a veces tan previsible como el que acontece en la narrativa actual hay que felicitarse por la aparición de libros como éste. La sorpresa inicial, una joven autora que escribe su primer libro de ficción y que posee una calidad nada usual, da paso, luego, a una reflexión sobre lo leído que hace que esa sorpresa se convierta en respeto. A mí me ha ocurrido con este libro de cuentos de Marina Perezagua, *Criaturas abisales* y no sólo porque guste de este tipo de literatura, hay afinidades electivas que traicionan, sino porque considero que la excelencia debe reconocerse con reconocimientos contenidos. Leyendo estos cuentos me ha recordado cierta emoción que sentí al recordar algunos relatos leídos hace muchos años de Karen Blixen. Reflexionando sobre esa afinidad caí en la cuenta de que ello se debía a que tanto una como otra expresaban con justeza lo que representaba ser un narrador. En su ya clásico ensayo sobre Nicolai Leskov, respecto al arte de narrar, Walter Benjamin apunta una de las causas de la falta de narradores (sitúense en los años treinta del siglo pasado), a que el flujo de la experiencia personal y, por lo tanto, la necesidad de intercambiar esas experiencias, había bajado con respecto al siglo que le había antecedido. También a que la configuración del mundo moderno ahoga la experiencia a favor de la información: «Todas las mañanas nos informamos sobre lo que ocurre en el mundo. Y por lo tanto somos pobres en cuanto a historias curiosas. La razón estriba en que nada aprovecha a la narración, sino a la información». De ahí que ese arte del narrador antiguo, que era capaz de describir con minucia científica la forma de las alas de un ángel no tenga ya casi cabida en el mundo moderno, el

---

Marina Perezagua: *Criaturas abisales.* Los libros del lince, Barcelona, 2011.

mundo del novelista. La lectura de *Criaturas abisales*, como me sucedió en su momento con *Siete cuentos góticos*, me ha producido la sensación de volver al mundo del hechizo de la fábula, tan propia del narrador, un mundo donde cabe lo sobrenatural o no en el mismo rango. Un mundo donde lo que importa es la suspensión de la incredulidad. Nada más.

Conseguir esto no es fácil. Se necesitan algunos dones. Por ejemplo cierta tendencia a la abolición del tiempo, por ejemplo cierto sentido de las formas clásicas, del arte de narrar, que mantiene una línea de continuidad desde los relatos bíblicos, desde las narraciones greco-romanas, desde las fábulas hindúes a las *Mil y una noches*, donde todo está medido a favor de esa suspensión de la incredulidad. Cualquier atisbo de aburrimiento, de falta de hechizo, es motivo suficiente para que el relato no cumpla el pacto secreto entre narrador y oyente y, por lo tanto, deba ser desechado. Esta medida del modo de narrar está presente de manera muy intensa en estos catorce relatos de que consta el libro de Marina Perezagua y ello de tal manera que leyéndolos se percibe de manera clara, rotunda, esa progresión leve pero continua de los recursos necesarios para que el lector no abandone su arrobo. A eso se le llama poder de fascinación. El libro lo posee en grado sumo.

De esa incidencia en la factura clásica no debe inferirse que lo moderno no esté presente en estos cuentos. Por ejemplo, los recursos propios de la estética surreal se encuentran en muchos de estos relatos. Baste señalar el primero de ellos «Lengua foránea», donde a OlgaW., que viaja en un avión en un vuelo transatlántico, se le aparece una lengua en la ventanilla del aparato, una lengua con la que realiza una connilingus en uno de los momentos de erotismo más refinado que he leído en la narrativa española, tan proclive últimamente a nadar entre la ausencia de erotismo o la descripción más explícita y prolija del mismo; o, si me apuran, el titulado «La Impenetrable», donde una mujer con un himen a toda prueba, en aras de la verdad, se exhibe delante del público presente en un circo que participa, además, de la comprobación. Los símbolos juegan aquí un papel relevante: el circo como instalación en el imaginario clásico de lugar donde son exhibidos los casos raros, insólitos; la lengua como objeto desmesurado de fas-

cinación erótica cuando se le mira fuera de contexto. Remítanse a los grabados eróticos japoneses, a los recursos de pintores como Oscar Domínguez, como Maruja Mallo... este tipo de cosas están ya ahí.

La autora maneja lo onírico con gran soltura, sus recursos, también las sensaciones que las imágenes producen, algo que explotaron a conciencia los surrealistas. Leyendo estos cuentos sucede que los sentimientos que procuran los relatos son producidos por asociaciones de imágenes, en apariencia inconexas, inverosímiles, pero que guardan una pasmosa coherencia sentimental. Creo que en esta perfecta unión donde reside gran parte de la fascinación que producen estos cuentos. En «Fredo y la máquina», por ejemplo, se nos cuenta la simbiosis que se da entre una chica que conectada a la máquina de un hospital, sólo se relaciona con el mundo exterior a través de su pensamiento, y Fredo, un joven que sufre lo mismo que ella, una parálisis debida al coma producido por un accidente. Ese sentimiento de unión a pesar de todo, casi de lo impensable, que se produce en este relato, se cambia en algo diferente en el siguiente, «El rendido», una historia de amor de consecuencias perversas donde la pasión entre Rita y Bernhard sólo puede cumplirse si él vive encerrado en una cárcel debido a los celos de ella. Vale decir, los sentimientos que estos relatos inspiran son identificados, reconocidos por el propio lector, que los hace suyos porque en circunstancias mucho más convencionales los ha experimentado. Esa traslación a través de imágenes, de sucesos, incluso del invento de artilugios extraños, como la metamorfosis que se produce en «Iluminaria» en la clásica alfombra mágica del cuento clásico convertida ahora en un aparato capaz de generar energía eléctrica gracias a la pasión erótica de Oliver, amante de Julieta, de cuerpos aberrantes y mágicos, como en «De la mar el tiburón y de la tierra el varón», donde se da cuenta de un aparato reproductor masculino en un cuerpo de mujer, de paisajes de pesadilla, como el descrito en «La loba», un relato a medio camino entre el cuento fantástico y el de anticipación con rememoraciones clásicas que se remontan al mito de Rómulo y Remo, todos estos elementos, por muy dispares que en apariencia se manifiesten, conllevan una lógica aplastante, la que se deriva de la conformación de nuestros sentimientos en el subconsciente. La

maestría con que Marina Perezagua dota a sus relatos de estos elementos fantásticos, inverosímiles, y los transforma en algo cotidiano, verdaderos, revela un don, y ese don tiene que ver todo con la enorme seriedad con que la autora se enfrenta al hecho del arte. Hay un relato en el libro, titulado «Gabrielle», de una rara belleza, donde se nos cuenta la obsesión que una madre siente ante un cuadro de la segunda escuela de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas*, un relato donde se emplea el recurso del correo electrónico y de los SMS, que denota bien a las claras hasta dónde puede llevar la pasión, cualquier pasión, desde luego la literaria. Valga como ejemplo. Marina Perezagua es una narradora dotada de una excelente madurez en los recursos literarios, una madurez que poco o nada deben a lo que suele llamarse la «cocina», es decir, la sabia disposición de los recursos narrativos, algo que se aprende con la práctica. Hay algo más, y es ese algo más es lo que revela a un artista. *Criaturas abisales* es el resultado de una seria confrontación con el oficio de narrar. Un comienzo de una rara excelencia

Ganas de leer a Camba

Juan Carlos Abril

Rafael Alarcón Sierra, profesor titular de literatura española de la Universidad de Jaén y reconocido especialista en las poéticas del modernismo, se adentra ahora en un libro de crítica literaria dedicado a Julio Camba, un autor hoy algo olvidado pero que en su día fue un periodista muy popular, reconocida *vox populi* por su agudeza y talento literarios. Hoy, sin embargo, la fama de Julio Camba ha quedado muy reducida y, en ese sentido, este libro viene a poner en valor a un autor singular que dio, como pocos han dado, al periodismo categoría de género literario. Y no exageramos: a más de un novelista famoso español actual le gustaría escribir la mitad de bien que Camba, aunque no sea tan conocido. Y ciertamente para los periodistas Camba es una referencia ineludible, pero quizá fosilizada en la historia del periodismo, contaminado de «literatura». Sin embargo, como bien viene a demostrar *Una rana viajera* (que parafrasea un libro del propio Camba titulado *La rana viajera*) los escritos de Camba son muy actuales y gozan de una vitalidad inusitada.

Ante cualquier debate entre periodismo y literatura, que es un clásico de los debates desde un lado y otro, desde los puristas ortodoxos a los heterodoxos experimentadores, primero habría que decir y subrayar que no se es buen periodista por haber finalizado la licenciatura en periodismo, o buen escritor por haber estudiado filología hispánica, sino por escribir bien. El periodismo y la literatura son dos disciplinas que aceptan el intrusismo como ninguna otra, abiertas a los autodidactas. De esta manera, el

---

Rafael Alarcón Sierra: *Una rana viajera. Las crónicas y los libros de viaje de Julio Camba [Camba en quince lecciones]*. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2011.

buen escritor prestigia el género que toca y al que se dedica, y no al contrario. No por mucho que se empeñen los escritores –de escuela o de taller– en escribir buenas novelas lo consiguen, ni los periodistas –de carrera– por escribir buenas columnas, si el talento no les acompaña. Ahora bien, cuando un buen escritor está dotado de destreza, habilidad, ingenio, etc., se puede observar en cualquier breve nota que redacte, ya sea una columna periódica, un escrito académico o cualquier otra cosa. Si un escritor excelente como Julio Camba, quien ejerce como periodista, se dedica toda su vida a escribir crónicas de viajes, el resultado será el que nos expone este volumen: Camba es un maestro de las crónicas de viajes, en suma, el maestro de los periodistas literarios españoles.

Lo segundo que habría que tener en cuenta es la consideración que posee hoy en día la literatura en un periódico. Casi nula. Bien se sabe la influencia que ha poseído durante todo el siglo XX, y que sigue poseyendo, el periodismo en la literatura (en otros espacios de dominio público y en otras disciplinas que no tienen por qué ser exclusivamente artísticas). Hay excelentes novelas que han pasado a la historia de la literatura por haber mezclado con sabiduría técnicas periodísticas (*A sangre fría*), y conocida es la frase de Jorge Luis Borges, eterno candidato al Premio Nobel que murió sin conseguirlo, cuando le dijeron que Gabriel García Márquez había conseguido el premio: –Ah, no sabía que ahora el Premio Nobel de Literatura se lo daban a periodistas–, con lo que pretendía desprestigiar al genial colombiano. Pero como decimos, si efectuamos una mirada rigurosa, observamos que hoy día la literatura ha perdido cualquier espacio en los periódicos, y lo más que podemos aspirar es a que los escritores famosos ejerzan la crítica política o de cualquier otra índole sociológica en forma de artículo o columna de opinión. El literato como tal ha desaparecido por completo de los periódicos. La crítica literaria se ha apoderado de los suplementos culturales, que han sido el último reducto de la literatura en los periódicos. Apenas se publica creación, como mucho un poema, y la crítica literaria en la mayoría de los casos está sujeta a ciertas normas editoriales de los *holdings* a los que pertenecen las empresas que les pagan, grupos financieros donde los libros forman parte del mismo entramado mercantil y editorial. Hoy en día lamentablemente la crítica literaria se ha

reducido casi a publicidad en muchos periódicos, y no hay demasiados periódicos en comparación de la variedad que existía en la prensa española hace un siglo (recuerdo ahora que en *Las reglas del arte* Pierre Bourdieu presentaba una comparativa de las publicaciones periódicas que existían en Francia a finales del siglo XIX y XX, siendo la diferencia abismal).

Julio Camba es un escritor de primera línea y hoy en día poco conocido como literato quizá por haber practicado un híbrido entre el periodismo y la literatura. No obstante la aparición hace pocos años en la colección Austral de sus *Páginas escogidas*, en edición de Pedro Ignacio López García, fue todo un éxito y, siendo un libro caro, hoy en día está agotado e inencontrable a no ser en librerías de segunda mano. Por tanto, aunque escritor poco conocido, su prestigio es indudable; sus seguidores, fieles. Su talento es más que celebrado por unos cuantos iniciados. Es un autor de culto por su ironía, por su arte, por su sátira, sarcasmo y su sutileza, en resumen, por su sentido del humor. Camba es conocido como periodista literario de culto por todos aquellos escritores que se han acercado a esa fusión de los dos géneros, y ahí brilla como maestro entre maestros. Sus artículos fueron reuniéndose en libros conforme iba publicándolos, aunque también es verdad que en sus tres primeros volúmenes no tuvo casi ninguna responsabilidad, siendo Gregorio Martínez Sierra, a la sazón por entonces director literario de Renacimiento, quien hizo reunir las crónicas y, sin que el propio autor las corrigiera u ordenara, las dio a la imprenta. Como nos advierte Rafael Alarcón Sierra:

> El paso de la crónica periodística de regularidad casi diaria a la recopilación en volumen supone un delicado proceso de selección, que deshecha los artículos más apegados a la actualidad del momento para quedarse solo con los mejores, con los que no pierden su interés una vez eliminado el contexto o la causa concreta que los produjo. A su vez, la reunión de las crónicas seleccionadas en el libro crea una ordenación, un contexto, una lectura y un receptor diferentes a los que había tenido en su aparición en el periódico. Especialmente llamativa es la ruptura del orden cronológico original, a veces con importantes saltos temporales tanto hacia adelante como hacia atrás. Por

> tanto, el paso de la prensa al libro no sólo da lugar a lo que podemos llamar un cambio de soporte, sino a una obra completamente distinta. (p. 15)

(De sus libros, quizás el más conocido de todos, el más famoso, sea *La casa de Lúculo o el arte de comer*; y de las crónicas viajeras destaca *Aventuras de una peseta*. Pero más allá de su unidad en un volumen o como artículos sueltos, Camba es además un transgresor de todos los estilos y temas literarios de la época, y por eso hoy se le puede seguir leyendo con absoluta novedad. Seguimos a Alarcón Sierra:

> Los libros de viaje de Julio Camba subvierten muchas de las características establecidas por sus precedentes, hasta el punto de que podemos hablar, en su caso, de una nueva poética antirromántica, superadora de las convenciones finiseculares o modernistas. [...] lo que escribe son ficciones de la vida colectiva de las distintas sociedades en las que vive temporalmente, casi siempre estilizadas caricaturas llenas de humor e ingenio. (p. 25)

En efecto, Julio Camba es un caso excepcional dentro de las letras españolas de los dos primeros tercios del siglo XX (sobre todo en su juventud, es decir antes de la Primera Guerra Mundial, y en el periodo de entreguerras, pero también después, aunque ya con desigual acierto) y Rafael Alarcón Sierra ha preparado un volumen riguroso que se lee como un relato de corrido, resaltando la chispa de los textos del autor.

Uno de los temas más importantes desarrollados por Alarcón Sierra, puesto que ocupa un lugar preeminente dentro de las prosas cambianas, son los nacionalismos. Lógicamente estamos –aún hoy, para muchos, aunque todo haya cambiado– en una época de fervor y consagración de las identidades occidentales, en plena expansión capitalista. El capítulo dedicado a Nueva York es realmente muy interesante, no sólo por lo que significa en sí hablar de la *moderna Babilonia*, sino por el despliegue de citas y recursos de otros autores, y de todas referencias bibliográficas complementarias que nos ofrece. Muy divertido el seguimiento de los viajes por

Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Suiza, Portugal e Italia, y el análisis detallado de los tópicos y arquetipos de cada uno de los ejemplares autóctonos, pues lo mismo afirmaba una cosa que podía convencernos de lo contrario, aplicando características a unos y otros indistintamente. Esto no es, sin embargo, ninguna frivolidad, sino una muestra de la calidad retórica –pero de esa que no se nota cuando se lee– y expresiva de Camba. Las comparaciones de todos estos estereotipos con el español estarán a la orden del día, creando verdaderos contrastes y situaciones curiosas y chocantes, y entran dentro de la preocupación regeneracionista de la época respecto al atraso secular, económico, cultural, etc., de España frente al resto de naciones europeas, frente a la modernidad. Dan ganas de leer a Camba. Sólo si lo leyéramos y extrajéramos los fragmentos como ha hecho Alarcón Sierra en este libro podríamos comprender el alcance del sentido del humor y de la agudeza cambianas. De hecho, Alarcón Sierra nos lo muestra estructurado, desglosado, explicado y desarrollado con nitidez filológica y amenidad narrativa, sin renunciar al rigor y al dato pero evitando la erudición vacua, en un libro no muy largo –lo cual también se agradece– dividido en quince capítulos que se leen con rapidez ya que son capítulos breves. Sólo nos queda recomendar este libro y este impulso para rescatar a un autor especialmente importante y destacado de las letras españolas del siglo XX

Así fue, así pasó

Isabel de Armas

Parece imposible que con las toneladas de páginas que se han escrito sobre la Segunda República española, todavía se puedan aportar cosas no sabidas, o matices nuevos. El libro que nos traemos entre manos es un claro ejemplo. Palabras como puños se trata de un trabajo colectivo, coordinado y dirigido por Fernando del Rey, y que ha sido publicado con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. Los autores del mismo, historiadores y politólogos, son profesores de Historia Contemporánea y de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos en las universidades Complutense, Carlos III, Rey Juan Carlos, Autónoma de Madrid y UNED. Los nombres de estos autores, aparte del ya mencionado del director, son: Gonzalo Álvarez Chillida, Manuel Álvarez Tardío, Hugo García Fernández, Eduardo González Calleja, Pedro Carlos González Cuevas, Diego Palacios Cerezales y Javier Zamora Bonilla.

Para del Rey, la razón que explica ese eterno retorno al corto periodo republicano es que su historia condensó muchas de las claves esenciales para comprender el pasado español de los dos últimos siglos. «En apenas cinco años –puntualiza– se manifestaron las principales líneas de fractura arrastradas por nuestro país en su trayectoria contemporánea: aquellos desafíos irresueltos que coleaban cuando menos desde el siglo XIX, por encima de los cuales sobresalía la difícil dimensión de la democratización de la vida pública». Aquellos «desafíos irresueltos» eran: la construcción nacional, las relaciones Iglesia-Estado, la «cuestión social», la estructura de la propiedad, el problema militar...

Fernando del Rey (Director): *Palabras como puños. La intransigencia política en la Segunda República española,* Editorial Tecnos, Madrid, 2011.

El mundo hasta 1914 se había desarrollado a caballo entre el liberalismo constitucional y las autocracias monárquicas más o menos aperturistas. La *Gran Guerra*, la revolución y su consiguiente réplica contrarrevolucionarias, establecieron el inicio de una época extremadamente violenta y muy distinta del mundo político anterior. A partir de 1922 irrumpió el fascismo, otra corriente política orientada como el bolchevismo hacia la guerra civil, que también pasó a controlar un Estado (Italia) al tiempo que despertaba extendidas simpatías en muchos países al amparo de su antimarxismo, de su condena del liberalismo y de su impugnación de la democracia *burguesa*. Entre las dos guerras mundiales numerosos países de todo el mundo, principalmente europeos, generaron alguna corriente intelectual o algún movimiento político directa o tangencialmente emparentado con el fascismo. «Convertidos en enemigos acérrimos desde muy pronto –escribe Fernando del Rey–, bolchevismo y fascismo se alimentaron y combatieron mutuamente desde entonces». El mismo autor puntualiza que sería una gran simplificación plantear la historia del periodo de entreguerras como la historia del conflicto entre el fascismo y el bolchevismo, pero tampoco duda que se trata de un factor esencial a tener en cuenta.

Los profesores que han realizado el presente trabajo consideran que todavía no se ha dicho todo lo que cabría decir sobre los procesos políticos y los problemas que vertebraron la historia de nuestro país en aquel período, imposible de comprender al margen de lo que aconteció en el conjunto de Europa. «La investigaciones que subyacen en este libro –matizan– encuentran su razón de ser en la insatisfacción compartida en torno a la idea de que la historia de la República no se ha desprendido del todo de las percepciones míticas que durante mucho tiempo han impedido un conocimiento cabal de su vida política». Sólo tras la muerte del dictador, y ya entrados en la democracia, se han podido escribir muchos de los mejores trabajos sobre la República. Fernando del Rey puntualiza que «algunos todavía plenamente vigentes se produjeron entonces». Del Rey considera que, desde enfoques dispares, buenas y equilibradas síntesis recientes sobre la República son las de Payne (1995), Gil Pecharromán (2002), la coordinada por Juliá (2004) y Ranzato (2006).

Sombras que tapan la luz

Desde sus primeras páginas, *Palabras como puños* quiere dejar claro que la larga sombra proyectada retroactivamente por la Guerra Civil y la dictadura franquista sobre la República y la reciente Transición a la democracia ha dificultado enormemente la pretensión de estudiar la República en sí misma y con afanes solo científicos. Habitualmente, ha primado más la perspectiva de verla como el antecedente que desembocó en el choque armado más sangriento de la historia de España. «En consecuencia –concluye del Rey–, las percepciones interesadas, de glorificación exagerada o de condena sin paliativos, siguen lastrando el trabajo de los historiadores al tiempo que continúan envenenando los debates públicos».

Los ocho profesores que han realizado este trabajo están convencidos de que una aproximación fría, distanciada y académica a los años treinta del siglo pasado es factible sin necesidad de tomar partido en las polémicas ideológicas actuales, «tan artificiosas –insisten– como absurdas». Desde este punto de partida, se han preguntado sobre la naturaleza de la democracia republicana, poniendo especial atención en el impacto de las retóricas de intransigencia y de la violencia política en el escenario público, a fin de medir la calidad y el alcance del proceso democratizador iniciado en la primavera de 1931 y abortado abruptamente en el verano de 1936. «Un proceso desarrollado –nos recuerdan–, en un contexto europeo y mundial extraordinariamente problemático (depresión, auge de los fascismos y las dictaduras, expansión de la Unión Soviética...), que no dejó de repercutir en España».

El presente estudio se centra en analizar «las culturas políticas de los actores del período y su reflejo cotidiano», por eso investiga tanto lo que éstos dijeron como lo que hicieron. Pero no se ocupa de todos los actores, sino de aquellos que o bien se opusieron frontalmente desde el principio a la democracia republicana, o bien sostuvieron una estrategia de semilealtad en medio de graves desencuentros y rupturas. De quienes aceptaron la República, que los hubo, y la concibieron como un marco de convivencia susceptible de construirse entre todos los españoles, no se ocupa este libro. «Preferentemente –puntualiza el director y coordina-

dor–, se ha buscado analizar a fondo los discursos, los valores, las actitudes y las estrategias intransigentes para calibrar, en suma, el impacto de la *brutalización* de la política en el caso español».

Cada autor, a la hora de desarrollar su capítulo, ha seguido unos mismos ejes básicos a los que ha buscado dar respuesta: la idea de democracia que tuvieron las fuerzas analizadas, la concepción de la República, la valoración de las instituciones representativas, la consideración del adversario, el valor de las elecciones como mecanismo de alternativa en el poder, el grado de respeto a las reglas del juego establecidas, la proyección o no de los valores democráticos en la vida diaria, la violencia como instrumento aplicado a la lucha política, etc.

Palabras como puños nos recuerda que para entender la debilidad de la República es importante tener en cuenta las fuerzas con las que tuvo que lidiar y que, en mayor o menor grado, contribuyeron a socavarla: un movimiento anarcosindicalista muy potente; un catolicismo autoritario y antiliberal que se acabó convirtiendo en una poderosa fuerza política; un socialismo marxista no menos poderoso que se despeñó por el abismo de la radicalización; y un pretorianismo militar, jaleado por los minoritarios grupos monárquicos y fascistas, cuya vocación intervensionista en la vida pública resultó decisiva en la destrucción del parlamentarismo y la democracia. Para entender la debilidad de la República también considera importante la actitud de algunos grupos de los que, en principio, sólo cabía esperar una firme defensa de la democracia liberal, tal es el caso de una parte considerable de la izquierda republicana, también estudiada en este libro, «cuyo dogmatismo y empeño exclusivista –afirma Fernando del Rey– le condujeron a concebir una democracia en la que sólo pudieran gobernar sus fundadores, es decir, una democracia huérfana de pluralismo liberal y demasiado condicionada por la pauta revolucionaria».

Unas élites poco modélicas

En el libro que comentamos se reconoce que, aunque de tarde en tarde se glorifique el mito de la República, esta experiencia

democrática y sus élites rectoras tuvieron poco de modélicas, hasta el punto de que sólo de forma forzada se les puede considerar antecesoras de la democracia española actual. Pero no deja de tenerse en cuenta que al gobierno republicano le venían las dificultades y los obstáculos por un lado y por otro. Por parte de la derecha, monárquicos tradicionalistas, carlistas, católicos corporativos, fascistas... grupos que no miraron a la democracia liberal como punto de llegada. Pero también en el flanco izquierdo encontró la República grandes obstáculos, en particular los protagonizados por las izquierdas revolucionarias. Los comunistas, que eran pocos, y sobre todo los anarcosindicalistas le declararon la guerra prácticamente nada más nacer.

En aquella España de los años treinta del pasado siglo, actitudes como pactar y dialogar, fundamentales en cualquier sistema que aspire a proteger y amparar el pluralismo social y político, fueron denostadas. De este modo, la moderación en el lenguaje, la prudencia en el uso de las descalificaciones, el respeto por los procedimientos o la consideración generosa del adversario, casi desaparecieron en el escenario político. «Ciertamente –puntualiza del Rey–, el éxito de culturas políticas que animaban o justificaban la violencia y la victoria total sobre el adversario tenía mucho que ver con el total desprecio de la democracia formal». Para unos, porque ésta era sinónimo de opresión burguesa y de utilización del Estado al servicio de los poderosos, y para otros, porque la identificaban con la debilidad del Estado frente a la revolución y la disgregación social.

En este libro se subraya que, en los cinco años escasos que duró aquella experiencia, las fuerzas políticas en liza fueron responsables de sus actos y de las estrategias, discursos y valores que defendieron. «A tenor de cómo plantearon sus artífices la democratización –se dice textualmente–, de las resistencias que despertaron a su paso, de los lenguajes excluyentes que se esgrimieron, del desarraigo de los valores liberales y de la omnipresencia de la violencia, bien puede afirmarse que todo ello debilitó la democracia republicana, dando pie a que desde muy pronto se contemplase el enfrentamiento bélico como un desenlace probable».

Sólo contemplando el contexto internacional se puede entender en profundidad la «quiebra» de la República. «La Segunda

República –afirma en su capítulo Javier Zamora– fue el mayor exponente español de la «crisis histórica» que sufrió toda Europa durante la primera mitad del siglo XX ante la quiebra de muchas de las creencias vigentes en el siglo XIX». Entre las creencias quebradas, el profesor Zamora destaca: la creencia en que la extensión de la cultura a todas las capas sociales mejoraría al hombre; la creencia en que el progreso de la ciencia y de la tecnología sólo traería resultados positivos para la humanidad; la creencia en que los sistemas parlamentarios liberales eran la máxima expresión de la cultura política; la creencia en que Dios era la garantía de los valores morales; la creencia en el modelo tradicional de familia como base del orden social; la creencia en la adscripción de ciertos roles en función del sexo para la organización de las sociedades que postergaba a la mujer en la vida pública; la creencia en ciertas jerarquías sociales... Y en este marco de quiebra de tantas creencias fue proclamada la Segunda República española, entendida como una revolución que iba a romper radicalmente con el pasado. Unos pensaban en la consecución del socialismo, otros en una democracia avanzada con importantes concesiones a la clase obrera, otros, en fin, en una república federal, pero todos tenían un sentido patrimonialista de dicha revolución. Ni que decir tiene que esto hacia muy difícil la integración en el régimen que se estaba construyendo.

El contenido de la Constitución de 1931 fue, en consecuencia, abiertamente excluyente. Su texto fue aprobado sin apenas participación del conjunto de las derechas. El contenido de muchos de sus artículos suponía un claro desafío a sus creencias y convicciones más arraigadas, lo mismo que a sus intereses materiales: separación de la Iglesia y el Estado; posibilidad de nacionalización y socialización de la propiedad; plena secularización de las instituciones; prohibición a las órdenes religiosas de ejercer la industria, el comercio y la enseñanza, etc.

Un trabajo consistente

Palabras como puños es fruto de un esfuerzo colectivo bien coordinado y cohesionado, en el que se reúnen una serie de inves-

tigaciones originales, que han respondido a una metodología y a unos objetivos compartidos. Además, la totalidad de los textos han sido discutidos por los integrantes del equipo en largos y profundos debates. En cuanto al contenido, hay que apuntar que, tras una interesante introducción, titulada «La democracia y la brutalización de la política en la Europa de entreguerras», el libro está dividido en cuatro partes. La primera está dedicada a libertarios y marxistas; la segunda, a jacobinos y nacional-populistas; la tercera, a conservadores y fascistas; la cuarta, y última, bajo el título «Otras voces», incluye dos capítulos, uno dedicado a «los discursos irresponsables y retóricas intransigentes», y otro a «la policía y la República».

De los libertarios, este libro destaca su intransigencia con los que consideraban «enemigos derechistas». «Si la República quiere vivir –decían tajantes– tendrá que bautizarse, mal que le pese, con la sangre de estos déspotas, miserables y perjuros». La CNT, pero sobre todo la FAI, siempre destacaron por su radicalización (exigían plenos derechos sindicales, amplias mejoras sociales, «justicia» implacable contra los criminales del viejo régimen, y una república sin militares, policías ni jueces). Defendían la República como medio que facilitaba la necesaria preparación para la revolución social.

En cuanto a las líneas básicas de la táctica de los comunistas españoles, el libro que comentamos las resume así: combinar la lucha electoral con la lucha extraparlamentaria, de acuerdo con la situación de cada momento, con el objetivo de promover una revolución soviética a corto o a largo plazo. Del partido socialista –salvando a los besteiristas y, solo en parte, a los prietistas– hace un balance básicamente negativo, ya que, actuó como un bloque cerrado en sí mismo, instrumentó la República burguesa desde posiciones excluyentes y sin renunciar a la revolución, y su política de «clase», lejos de beneficiar al conjunto de la sociedad, amenazó frontalmente los intereses legítimos de importantes sectores políticos y sociales.

De los radical-socialistas, se apunta como nota dominante, que tenían un lenguaje y una cultura política que les impedía conceder valor alguno al pacto con los adversarios, esa actitud estaba tan arraigada que incluso dentro de la vida de su grupo fue habitual

un grado de intolerancia y confrontación que acabaría impidiendo la consolidación del grupo más nutrido de la izquierda republicana. En cuanto ERC (Ezquerra Republicana de Cataluña), aparece como un conglomerado político plural, contradictorio y complejo, en el que convivían sectores republicanos sinceramente democráticos con un ala nacionalista radical (*Estat Cátala*) de tono autoritario que llegó a coquetear con el totalitarismo.

Al referirse a la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónoma) y su posibilismo, este libro hace especial hincapié en la complejidad y heterogeneidad de este grupo, al que no caracteriza como un simple invento ideológico de católicos autoritarios y corporativos destinado a conseguir por medios legales la destrucción del sistema. Distingue claramente a esta formación de los monárquicos de *Acción Española* y su línea de pensamiento, aunque ambos compartían –también AP (Acción Popular) y AN (Acción Nacional)– una misma imagen del adversario como un revolucionario que deseaba destruir la España católica y ninguno escatimó recursos dialécticos en sus denuncias.

En cuanto al fascismo español, representado por el partido Falange Española de la JONS, se destaca que apareció muy tardíamente en el escenario político español durante el período de la Segunda República, como una fuerza resultante de sucesivas fusiones que, entre 1931 y 1934, protagonizaron grupos políticos e ideológicos unidos por una común perspectiva nacionalista. Pese a las dudas y los escrúpulos políticos de su líder, J. A. Primo de Rivera, Falange se sumó finalmente a la sublevación de julio de 1936. Sus dirigentes sucumbieron a la catástrofe de la Guerra Civil.

En *Palabras como puños*, izquierda y derecha aparecen como rivales irreconciliables, y el adversario siempre es un enemigo peligroso. Si las izquierdas tachaban de fascistas a todos los conservadores por igual, las derechas antimarxistas parecían dar por buena la simplificación y la trasladaban a la otra orilla, identificando a todos los grupos de izquierdas bajo una misma etiqueta. Se trataba de dos posturas rivales con gran capacidad movilizadora y con ideologías políticas que parecían no compartir un mínimo común denominador que permitiera asentar la convivencia entre los españoles.

A pesar del papel que desempeñaron la violencia y la intransigencia política en aquel corto período republicano, ¿puede decirse que la Segunda República fue una experiencia modernizadora y democrática? El serio y consistente trabajo que comentamos pone de manifiesto que, fueron demasiadas las sombras empeñadas en tapar la esperanzadora luz.

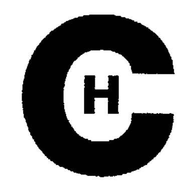
Así fue, así pasó aquella convulsa y agitada vida política de la sombría España republicana del pasado siglo

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

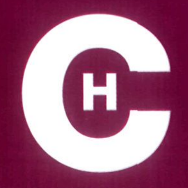
REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


CH


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00733